TUDOR VIANU

OPERE

vol 4 –



Coperta: *Cristea Müller*

TUDOR VIANU

OPERE

4

STUDII DE STILISTICĂ



Antologie, note și postfață
de
SORIN ALEXANDRESCU
Text stabilit
de
CORNELIA BOTEZ



EDITURA MINERVA
București — 1975

Ediție îngrijită de
SORIN ALEXANDRESCU
și GELU IONESCU



NOTĂ ASUPRA VOLUMELOR IV ȘI V

Publicăm în această secțiune a *Operelor* lui Vianu studiile sale de stilistică. Înțelegem prin acest termen: 1) studiile cu caracter teoretic și metodologic, 2) studierea unor scriitori români sau străini, sub raportul *expresivității* limbajului utilizat de aceștia, 3) studierea unor proprietăți ori procedee de expresie ale limbii literare române, 4) studierea unor forme poetice și categorii retorice. Acestor sensuri ale termenului „stilistică" le corespund și secțiunile sumarului. (Pentru sensul termenului cheie „expresivitate" și al implicațiilor sale, cf. postfața.)

Selectarea concretă a textelor, conform acestui criteriu, rămîne totuși dificilă, dat fiind concepția lui T. Vianu, mai ales spre sfîrșitul vieții, de abordare multilaterală a unui text literar. Demersul estetic, cel stilistic și cel istoric literar erau, pentru dînsul, absolut continue și ele se întretaie ori se completează, adesea, în același studiu. În asemenea situații, mai multe opțiuni editoriale sînt aproximativ egal justificabile. În ceea ce ne privește, am inclus în volumele de față o serie de studii aflate la granița dintre stilistică și disciplinele vecine, tocmai pentru a face sesizabilă cititorului linia de contact între ele, contextul stilisticii, ansamblul științific în care ea este inclusă în opera generală a lui T. Vianu. Aceste texte sînt: *Problemele metaforei, Simbolul artistic* și *Ut pictura poesis* (stilistică și estetică), *Herder și vîrstele limbii* (stilistică și filozofia limbajului), *Alegorism* (stilistică și istorie literară română), *Arta*

poetică a lui Cehov (stilistică și literatură comparată), *[Iorgu Iordan]* (stilistică și memorialistică). În cazul primelor două texte există un argument suplimentar, integrarea primului de către autor într-un volum intitulat *Problemele metaforei și alte studii de stilistică* (subl. n.), și conectarea celui de-al doilea cu primul și cu alte cercetări de stilistică, în prefața autorului la *Simbolul artistic.*

Articolul *Filozofia stilului,* apărut în *Gîndirea,* 15 noiembrie 1924, deși important pentru formarea concepțiilor stilistice ale lui Tudor Vianu, a fost publicat în volumul al III-lea din *Operele* sale (București, Ed. Minerva, 1973, p. 242 și urm.), astfel încît nu mai apare aici.

Fragmentul *Stilul* din *Estetică* este tipărit aici, deși întreaga *Estetică* va fi publicată în altă secțiune a *Operelor,* deoarece el reprezintă un text esențial pentru definirea concepției stilistice a lui Tudor Vianu.

Arta prozatorilor români apare integral, în volumul al V-lea, cu două excepții :

1) articolele apărute inițial în presă și apoi în ediția din 1941, în *Anexă : Problema stilistică a imperfectului, Mai-mult-ca-perfectul și tehnica narațiunii, Prezentul etern în narațiunea istorică* sînt publicate separat în secțiunea *Stilistica limbii literare,* iar *Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu,* în *Stilistica autorilor.*

2) articolul *Dubla intenție a limbajului și problema stilului,* publicat în ediția din 1941 ca o a doua prefață, cu caracter teoretic metodologic, apare acum separat, în secțiunea *Probleme teoretice.* Consecvenți cu opțiunea noastră fundamentală, de a construi ediția de față tematic și nu cronologic, ne-am îngăduit să plasăm acest articol alături de celelalte contribuții teoretice, lăsînd în cuprinsul *Artei prozatorilor români* numai prefața „propriu-zisă" a acestui volum.

Ordinea tuturor studiilor, în volumul al IV-lea, este a cronologiei primei lor apariții. La secția de stilistică a autorilor (volumul al V-lea), am respectat mai întîi cronologia autorilor analizați, și, în cadrul fiecărui autor, cronologia textelor. *Addenda* este formată, ca și în alte volume, din texte mai puțin semnificative, totuși interesante ; *Cursul de stilistică,* de exemplu, cuprinde multe sugestii amplificate în alte studii ale lui Tudor Vianu.

Notele au propria lor introducere justificativă, pe care nu o mai repet.

Aduc aici mulțumiri speciale redactorei Margareta Feraru, pentru eleganța discretă cu care veghează asupra întregii ediții Vianu.

SORIN ALEXANDRESCU

PROBLEME TEORETICE

LIMBA LITERARĂ

Cititorii *Revistei române* au luat, desigur, cunoștință de articolul d-lui Camil Petrescu, *Delimitări critice: limba literară*. Pentru că mărturisiri personale se îmbină în această scriere, într-un fel destul de curios, cu teorii cînd prea cunoscute și cînd prea nebuloase, și cu exemple pe care am fi pregetat să le folosim, ne permitem să luăm cuvîntul în replică, opunînd autorului critica noastră.

Dar, mai întîi, nu la tema principală a încercării d-lui Camil Petrescu ne vom opri. Ea este neapărat justă, și este atît de generală și bine primită de toată lumea încît cu greu și-ar putea găsi adversari. Nu vom face, așadar, dificultăți cînd e vorba să se probeze că nu calitatea muzicală a unei limbi îi acordă acesteia valoarea literară, ci facultatea ei de a exprima o viață sufletească foarte bogată și foarte diferențiată. Dacă este adevărat că d-l I. Minulescu a mărturisit odată (desigur, în mare taină) că a scris un vers numai pentru frumusețea sonoră a cuvîntului Rio de la Plata, fără îndoială că în acel moment d-l Minulescu avea o idee greșită și despre versul său, și despre poezie în genere. În această privință d-l Camil Petrescu mi se pare că raționează just. Dar pentru a da un sprijin mai puternic părerii sale, autorul recurge la autoritatea filozofului italian Benedetto Croce, căruia, dealtfel, cu severitate, îi reproșează „cusururile teoriei lui generale".

Cunoscută și la noi de cînd cu traducerea franceză a *Esteticii* din 1902, teoria lui Benedetto Croce, tocmai încriminata lui teorie generală, consideră arta ca precipitarea spontană a impresiei în expresie. Pe cînd omul de știință are un singur cuvînt pentru categorii întregi de obiecte, artistul are cîte unul pentru fiecare dintre ele, și, prin urmare, și pentru totalitatea lor curgătoare și variată. Arta este o limbă mai bogată, spune Croce ; o limbă de sunete, forme, culori sau cuvinte, după cum este calitatea intuiției și natura materialului pe care artistul îl întrebuințează. În cadrele acestei vederi foarte generale se înțelege că observația banală cum că nu-i este iertat poetului de a fi un simplu emitent de sonorități indiferente, se poate verifica încă o dată. Invocarea lui Croce era, deci, oportună, deși excesivă și nu totdeauna consecventă, după cum o dovedește afirmația că „limba, ca mijloc de expresie, e un simplu instrument", cînd în intenția maestrului ea este scopul însuși. după cum arată definiția artei ca limbă și a esteticii ca „știință a lingvisticii generale".

Același lucru se poate spune și despre tendința de a prefera totdeauna cuvîntul dialectal sau arhaic, chiar atunci cînd necesitățile subiectului literar indică cuvîntul curent și neologismul. O asemenea tendință este neapărat condamnată de aceeași concepție a limbii ca expresie nemijlocită a intuiției artistice.

Și d-l Camil Petrescu are dreptate să stabilească lucrul acesta, deși cu greu ar putea găsi o părere contrarie. Greșește însă cînd socotește că „în ultimii treizeci-patruzeci de ani cultul unei limbi pur românești a predominat într-atît literatura românească încît... a îngreunat cu totul literatura cu subiecte orășenești", căci relațiunea, de fapt, este cu totul alta și anume : predominarea literaturii țărănești în ultimele decenii, explicabilă și ea prin stările noastre sociale, a menținut limba literară în cadrele lexicologiei rustice. Cînd însă, în persoana lui Caragiale, a apărut un scriitor atent la aspectele vieții orășenești, am avut de înregistrat și o importantă reformă a vocabularului. Prețuirea fără distincție a lui Caragiale ca „cel mai mare artist pe care l-a dat neamul românesc, (care), fără să alerge după cuvinte «nobile», «pitorești» sau «muzicale», e un maestru incomparabil al expresiei proprii", ne face să ne gîndim că d-lui Petrescu îi vor fi plăcînd numai autorii urbani, împrejurare care denunță o exclusivitate a gustului la fel cu aceea pe care o combate.

Lucrurile, totuși, s-ar fi putut opri aci și cititorii noștri ar fi fost scutiți de alte discuții dacă d-l Camil Petrescu, socotind că se află în stăpînirea unui adevăr ignorat pînă acum, și fanatic precum sînt toți descoperitorii, n-ar fi căutat să-și găsească adversari. Unul dintre ei, ilustru, crezu a-l găsi d-l Camil Petrescu în venerabila Academie Franceză, cu privire la care ni se dă următoarea amuzantă formulare : „Academia Franceză a fost formată ca să cerceteze frumusețea cuvintelor, exact noblețea lor". Ceea ce este oricum un adevăr numai pe sfert mistuit. Victimă a aceluiași zel căzu apoi d-l Mihail Dragomirescu, care vom vedea că n-are nici o vină.

Și în această privință, deci, obiecțiunea noastră: d-l Petrescu merge la izvoare simple. În manualul de cl. VII-a secundară al d-lui Dragomirescu urmează să găsim mărturia concepției apostate că toată poezia se reduce la sonoritate sau pitoresc verbal. După cum era însă de așteptat, mai ales într-un manual de cl. VII-a, d-l Petrescu trebuia să afle că obișnuit se gîndește altfel. Recitirea fragmentelor care așteptau să fie transcrise ar fi fost edificatoare. Căci în nici unul din aceste fragmente nu este vorba de pitorescul sonor sau local al limbii, ci pretutindeni, și la Alecsandri, și la Odobescu, și la Eminescu, și la Vlahuță, se insistă necontenit asupra calităților de „culoare", „originalitate", „bogăție", „varietate", „căldură", „firesc" ș.a.m.d., adică tocmai asupra însușirilor care fac din limbă mediul transparent prin care se citește în experiența multiplă și nuanțată a sufletului. Cum a ajuns d-l Petrescu să citească ce vrea dînsul în ceea ce spune cu totul altceva este un lucru minunat, deși un fenomen firesc și analog aceluia care-l făcea pe Polonius să vadă în volbura norilor cînd un dragon și cînd o cămilă.

Și că, în adevăr, mai mult avîntul decît prudența îl stăpînește ne arată și o altă teorie. În compoziția unui

cuvînt, d-l Petrescu distinge mai întîi înțelesul și apoi un triolet de nuanțe : întinderea, intensitatea și tonalitatea conținutului. Așadar, cînd d-l Murnu traduce în *Iliada* : „De dragul ei (al Penelopei) noi așteptăm de-a pururi", d-l Petrescu observă cu maliție : „Cuvîntul «de-a pururi» e impropriu ca întindere ; zece ani de cînd așteptau pețitorii sînt prea puțin pentru «de-a pururi»". Dar afară de împrejurarea, nu neînsemnată, că avem de a face cu o expresie figurativă, nu vedem de ce „întinderea" cuvîntului este altceva aici decît conținutul lui. „De-a pururi" este tocmai cuvîntul care desemnează întinderea nesfîrșită a timpului. Așa și cu celelalte nuanțe din triolet. Asemeni filozofilor de altădată, d-l Camil Petrescu poate să-și închipuie un obiect sau o noțiune în afară de calitățile care le compun. El poate să-și închipuie, de pildă, și un scriitor care nu știe să scrie sau un gînditor care nu știe să gîndească.

Toată această savantă preparație trebuia să-l conducă pe d-l Petrescu la problema traducerilor. În principiu, d-sa crede că ele nu sînt posibile. La fel socotim și noi. Dar, pentru că în realitate ele se fac cu miile, e vorba de a găsi un *modus vivendi.* Lucrul se complică însă cînd ne găsim în fața temei de adaptare a unui vechi original, aparținînd unei culturi cu desăvîrșire eterogenă. Și lucrul e, în adevăr, atît de complicat încît d-l Petrescu nu mai știe ce vrea. Să traduci cu nuanța absolută a originalului este imposibil, să „adaptezi" originalul, ni se spune că e foarte rău. Dacă însă d-l Petrescu ar fi avut vagi noțiuni, măcar, despre istoria și semnificația traducerilor, n-ar mai fi avut nici o îndoială că ele au fost întotdeauna potrivirea expresiei unei culturi străine la spiritul nostru prin intermediul sistemului de noțiuni al culturii căreia aparținem.

Așa se face că vechea traducere a d-nei Dacier adaptează pe Homer pentru uzul curtenilor Franței. Așa se face, mai departe, că d-l G. Murnu ne-a dat un Homer văzut prin prisma acelui popor românesc de munteni din care el însuși se trage.

Procesul acesta de adaptare pierde din însemnătate cînd e vorba de originale pentru care în propria noastră limbă și cultură e ușor de găsit corespondențe ; e decisiv însă în cazul lui Homer. Posibilități de critică firește că mai rămîn și aci. Examinarea spiritului originalului trebuie să ne documenteze dacă nu cumva el a fost diformat prea mult și dacă nu cumva, fie în anumite regiuni ale țării, fie în trecutul național, nu se găsesc echivalențe mai potrivite. Această critică d-l Petrescu n-a făcut-o, și incompetența sa culminează oarecum atunci cînd ia în considerare traducerea d-lui Murnu fără să se fi ocupat de *Iliada* și fără să aibă vreo legătură cu limba și cultura grecească.

Ținta articolului de care ne ocupăm este asaltul traducerii d-lui Murnu. Cel puțin, va aplica cu consecvență autorul banalitatea despre limba literară sau descoperirea cu trioletul nuanțelor ? Dar d-l Petrescu uită ce a spus pînă acum și, extrăgînd zece-cincisprezece expresii din „două capitole (d-l Petrescu vrea să spună cînturi) ale traducerii d-lui Murnu din *Iliada*" (adică a *Iliadei)*, reușește cel mult în cîteva șicane de felul acelora pe care, ca să le rușinăm, le-am închis între paranteze. Dar nici atît. Căci, pentru a decide, de pildă, dacă formele „a ținti săgeți", „poarta se deschise de sine", „a nemernici pe lume" sînt românești sau nu, presupune în prealabil cercetarea textelor și a dialectelor.[1] Impresia subiectivă care îl conduce pe d-l Petrescu este în această materie absolut improbantă.

La acestea d-l Petrescu ne-ar putea răspunde că existența unor forme în textele literare sau în dialecte nu le poate legitima atîta vreme cît conștiința sa nu le recunoaște ca obișnuite, curent întrebuințabile. Am putut vedea și mai înainte, cu ocazia prețuirii exclusive a lui Caragiale, că d-l Petrescu confundă curentul (și încă numai curentul în uzul orașelor) cu propriul. Ceea ce nu este curent în vorbirea orașelor nu este propriu ! Cu aceasta, cred că atingem viciul profund al iluziei d-lui Petrescu. D-sa ar fi vrut, deci, un Homer tradus în limba orașelor noastre, eventual în limba lui Caragiale. Pretențiune atît de fantastică, încît nu are nevoie de multe comentarii ! Neștiind că o epopee este rezultatul efortului

[1] În texte și dialecte ele se găsesc de fapt, după cum a dovedit-o mai tîrziu d-l Perpessicius (vd. *Revista română*, I, 3).

expresiv al unui popor întreg, d-l Petrescu n-a înţeles că limba unei epopei, în original sau traducere, trebuie să folosească întreaga energie verbală a unui popor. Un Homer tradus cu mijloacele restrînse ale unei conversaţii de tîrgoveţ ar fi fost o caricatură.

Articolul d-lui Camil Petrescu este, cu toate acestea, interesant pentru că este semnificativ. Aceste însuşiri şi le datoreşte mărturisirilor cu care îl întovărăşeşte. Comparînd generaţia mai veche cu cea de astăzi, d-l Petrescu scrie : „Cei tineri citesc pe apucate. Cele două biblioteci publice sînt deschise numai în ore de lucru, cînd fiecare e reţinut de ocupaţii cotidiane (sic). Gîndiţi-vă la acestea şi veţi înţelege de ce tot ce se scrie în timpul din urmă e atît de puţin substanţial... Scris grăbit, care nu angajează : articol de impresii, o laudă indigestă a prietenului care a lăsat să se înţeleagă că va face un contraserviciu, poezie în gustul zilei şi altele de felul acesta." Şi aplicîndu-şi sie aceste grave simptome : „Nu ne putem sustrage destinului comun al unei generaţii întregi. Iată de ce aceste «delimitări critice» nu vor avea o ordine organică, de ce citatele vor fi reduse, de ce materialul documentar va fi uneori iluzoriu şi de ce ici-colo se vor resimţi impresii de nesiguranţă."

D-l Petrescu se înşală dacă socoteşte că greutăţile vieţii de astăzi pot alcătui scuza literaturii noastre imperfecte. Cu această scuză el nu face decît să adîncească mai mult vina insuficientei aprofundări a subiectului de care dă dovadă. Pentru că nimeni nu ne obligă să facem literatură, nimeni nu ne poate ierta că o facem rău. Superficialitatea rămîne un păcat, chiar cînd este o nenorocire.

1924

STILUL

Stabilind feluritele tipuri de artă, am făcut prima încercare de a stăpîni teoretic varietatea nesfîrşită a operelor date în experienţa artistică. Aceste opere s-au arătat susceptibile de a se grupa în anumite clase cuprinzătoare, după particularităţile pe care le manifestă în raport cu unul sau altul dintre momentele constitutive ale artei în genere. Astfel, opere aparţinînd unor artişti sau epoci diferite, ba chiar unor arte felurite, pot intra în clasa aceluiaşi tip. Pentru a relua un singur exemplu, tipului plastic îi aparţine nu numai pictura Renaşterii şi mozaicurilor bizantine, dar şi tragedia clasică deopotrivă cu sculptura greacă. Aceleaşi particularităţi, ale clarificării prin artă, leagă toate aceste opere între ele în unitatea aceleiaşi clase omogene. Pentru scurtarea expunerii au fost citate uneori mai puţine sau chiar un singur exemplu, menţinîndu-se însă totdeauna subînţeleasă ideea că prin tipuri se organizează întreaga experienţă artistică, introducîndu-se unitate şi sistemă în cuprinsul ei. Chiar dacă pentru un tip nu este cu putinţă să se invoce decît un singur exemplu, virtualitatea lui rămîne nesfîrşită. Astfel, pentru modalitatea izolării în spaţiul transcendent în legătură cu reprezentarea plastică a omului, sfîntul bizantin rămîne pînă azi singura pildă cu adevărat valabilă. Nimic nu ne împiedică însă a crede că odată cu refacerea condiţiilor spirituale care comandă izolarea în acelaşi nivel al spaţiului, alte opere de artă nu vor intra în cadrul aceluiaşi tip.

Tipul rămîne, deci, prima încercare de sinteză teoretică în artă. El nu este însă singura. Stilul este o altă sinteză teoretică de acest fel. Deosebirea dintre stil și tip este destul de delicată, și în realitate ea a fost adeseori trecută cu vederea. Căci stilul, ca și tipul, grupează operele de artă după similitudinea structurii lor. Apoi, întocmai ca tipul, principiul de grupare a operelor trebuie căutat într-o tendință extraestetică a spiritului. De ce goticul sau rococoul au adoptat anumite particularități structurale pentru grupa de opere pe care o denumesc, se explică în întreaga cercetare modernă prin misticismul omului medieval, în primul caz ; prin rafinamentul social al mediului creat de monarhiile occidentale în veacul al XVIII-lea, în al doilea caz. În acest înțeles, L. Blaga are dreptate să spună : „Stilul reprezintă niște valori extraestetice pătrunse în estetic". [1]

Dar, cu toate aceste apropieri dintre stil și tip, deosebirea dintre ele nu este mai puțin sensibilă. Tipul grupează operele în jurul unuia sau altuia dintre momentele constitutive ale artei, sau în jurul totalității lor. Stilul le grupează însă în jurul agentului lor artistic, fie acesta o individualitate artistică, o epocă, o națiune sau chiar un întreg cerc cultural. Din această pricină se poate vorbi de un stil individual, cum ar fi stilul lui Dante sau Shakespeare, de un stil epocal, cum ar fi romanicul sau goticul, de un stil francez sau german, și de stilul antic sau modern. Niciodată însă nu se poate lega vreunul din aceste atribute de noțiunea vreunui tip. Unitatea unui tip este totdeauna superioară distincțiilor individuale sau istorice. Sfera lui este cu mult mai întinsă. Particularitățile de structură ale dramei lui Shakespeare nu ne îndreptățesc niciodată să vorbim de tipul dramei shakespeareene, ci numai de stilul ei. Prin stilul ei, drama lui Shakespeare este unică. Prin tipul ei, ea aparține, după cum a arătat bine O. Walzel, formei baroce a artei [2], în care intră nu numai majoritatea operelor de pictură, sculptură și arhitectură din epoca imediat următoare Renașterii, dar și modalități artistice epocal diferite, cum ar fi, de pildă, goticul flamboiant etc.

[1] L. Blaga, *Filozofia stilului*, 1924, p. 38.
[2] O. Walzel, *Gehalt und Gestalt in Kunstwerk des Dichters*, 1923, p. 317.

Confuzia dintre stil și tip provine adeseori din faptul că amîndouă sînt asociate cu aceleași atribute. Se vorbește, astfel, de stilul și de tipul baroc, deși aceste două expresii desemnează sinteze teoretice deosebite. Tipul este o noțiune pur sistematică. Stilul este o noțiune în același timp sistematică și istorică. Raportîndu-ne la diferențierile metodologice pe care le face Rickert, s-ar putea spune că tipul este produsul unei operații de generalizare, pe cînd stilul — al unei lucrări în același timp de generalizare și de individualizare. Stilul este astfel, din punct de vedere metodologic, o noțiune mixtă în care se întrunesc perspectiva istorică cu cea sistematică. Căci el unifică un grup de opere nu după raportul lor de succesiune, așa cum face istoria în interiorul seriilor sale, ci după similitudinele lor de structură.

Vom defini stilul : unitatea structurii artistice într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, națiunea, epoca sau cercul de cultură. Unitatea și originalitatea sînt cele două idei mai particulare care fuzionează în conceptul stilului. Este deci lipsit de stil amestecul de lucruri disparate și neasimilabile, confuzia și anarhia. În acest înțeles putea Nietzsche să extindă noțiunea de stil de la întrebuințarea ei artistică, asupra manifestărilor de cultură ale unui popor, deplîngînd lipsa de stil a culturii germane din vremea lui, în care i se părea că se amestecă haotic influențe pornind din punctele cele mai variate ale istoriei. [1]

Lipsită de stil este și unitatea moartă, coeziunea mecanică din care nu ne vorbește o individualitate originală animatoare. *„Le style c'est l'homme"*, spunea Buffon, și ar fi putut adăuga că este națiunea, epoca sau cercul de cultură căreia opera îi aparține. Prezența și influența acestor centre, acțiunea lor spirituală și unificatoare o constatăm și prețuim în fenomenul stilului. Cînd însă originalitatea este simulată sau cînd centrul spiritual de la care emană opera de artă se manifestă altfel decît în acord cu orientările sale autentice și pro-

[1] Fr. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, I, 1872.

funde, atunci înregistrăm și dezaprobăm *maniera*. Sînt individualități manierate, poeți și artiști prețioși din toate timpurile, dar și epoci și culturi întregi care suferă de acest viciu, cum s-a imputat de atîtea ori alexandrinismului grec.

Manierismul apare mai ales atunci cînd se produce disocierea și dezacordul dintre originalitatea artistului individual și a națiunii, epocii sau culturii care îl înglobează. Sînt astfel manierați artiștii academici, care mențin norma unei inspirații clasice în mijlocul unor împrejurări care s-au schimbat ; oratori creștini, care compun discursuri sacre în stilul lui Cicerone ; versificatori moderni, care compun în formele poeziei persane din veacurile al XIII-lea și al XIV-lea, afectînd stilul lui Hafiz și Saadi ; poeți franțuziți în mai toate literaturile naționale, nu numai în literatura română.

Adevăratul stil este acela în care se armonizează originalitatea individuală cu aceea a timpului și a societății. Originalitatea individuală este purtată, sprijinită și întărită de aceea a mediului local și a epocii. Nu însă pînă la punctul în care acestea din urmă, devenind mai puternice, prin glasul lui n-am mai auzit decît pe ale lor. Manierați, lipsiți de adevărată originalitate, sînt deci și artiștii care cedează ușor gustului timpului și orientărilor culturii lor. Numai armonia acestor factori, dozajul lor delicat și precis întregește adevăratul stil.

1934

STIL ȘI DESTIN

Încercările de a explica evenimentele politice și produsele spirituale în viața popoarelor s-au menținut multă vreme pe două căi divergente, între care nu se vedea posibilitatea vreunei treceri și legături. Între idealismul și materialismul istoric, opinia generală a veacului trecut săpase o prăpastie peste care nimeni nu s-ar fi încumetat să azvîrle vreo punte. Cantonați în poziții ireductibile și privind cu vrăjmășie unii către alții, în timp ce idealiștii nu vedeau în istoria popoarelor decît dezvoltarea treptată a unui factor intern, de natură spirituală, materialiștii se complăceau să recunoască în aceleași aspecte efectele unor condiții exterioare, de caracter economic. Deși, din punctul de vedere al evoluției ideilor, între idealismul și materialismul istoric al veacului al XIX-lea există o filiație, pe care o explică ucenicia lui Marx la școala lui Hegel, divergența și chiar adversitatea dintre cele două poziții teoretice era un fapt împotriva căruia, multă vreme, nimeni n-a încercat să reacționeze. Împrejurea este cu atît mai ciudată, cu cît deprinderea de a gîndi dialectic, foarte răspîndită în lunga și puternica tradiție hegeliană, ar fi trebuit să conducă, în chip firesc, la constatarea că idealismul și materialismul istoric nu pot fi decît momentele antitetice ale unui proces unitar, care își așteaptă etapa lui sintetică.

Este, fără îndoială, un argument în favoarea tezei dialectice faptul că acest moment a apărut în cele din

urmă. Marea operă a lui Spengler, creația cea mai de seamă în filozofia contemporană a istoriei, refuză de a mai porni de la factorul intern sau extern, pentru a vedea într-unul din aceștia cauza celuilalt. Originalitatea poziției lui Spengler stă într-aceea că, pentru el, nici spiritul, nici materia nu mai joacă rolul de substructură și condiție genetică, ci atît unul, cît și celălalt sînt coordonate în același plan și considerate, deopotrivă, ca expresiile simbolice ale unui *destin*, adică ale unei totalități care se realizează pe sine în toate planurile realității istorice. Spengler a fost un maestru incomparabil în arta de a surprinde afinitățile, solidaritatea adîncă, incontestabilul aer de rudenie care există între toate formele de viață ale unei culturi, începînd cu modul producției economice și sfîrșind cu cele mai înalte expresii ale științei, filozofiei și artei. Astfel, pe cită vreme pentru Marx, industrialismul modern nu este decît o substructură economică din care se degajează treptat valori sociale și morale noi, pentru Spengler el nu este decît una din formele *faustismului*, adică ale acelei tendințe operînd cu puterea unui destin în cultura noastră și printre ale cărui trăsături mai speciale trebuie trecută și năzuința creaturii de a se substitui creatorului. Nimeni n-a înfățișat cu mai multă dibăcie decît Spengler chipul în care, în cuprinsul aceleiași culturi, interiorul și exteriorul se întîmpină și corespund, indicînd, prin coincidența lor, prezența unei puteri mai profunde, lucrînd după un plan de ansamblu. Meșter neîntrecut în această ramură a simbolicii universale, se poate spune că Spengler este unul din cei mai geniali *fizionomiști* ai culturilor.

Pentru a prețui cu justețe originalitatea contribuției lui Spengler, se cuvine a spune că ideea unității dintre feluritele manifestări ale unei culturi, ideea *stilului* cultural, i se datorește lui Nietzsche, care i-a dat o aplicare de mare răsunet în renumitele sale *Considerații inactuale*. Ceea ce socotea Nietzsche că poate imputa culturii timpului său era lipsa de unitate stilistică, amestecul haotic de gusturi și influențe, introdus pe calea unei dezvoltări excesive a studiilor istorice. Remediul acestui neajuns credea a-l găsi filozoful german în întoarcerea popoare-

lor către ele însele, către acele expresii metafizice fundamentale care fixează chipul lor original de a răsfrînge lumea și care sînt zestrea lor de mituri populare. Împlîntîndu-și din nou rădăcina în acest teren fecund, cultura timpului putea să aspire la acea unitate stilistică de manifestări pe care istorismul și intelectualismul contemporan o făcuse imposibilă.

Se poate spune că este meritul lui Nietzsche de a fi considerat cel dintîi culturile din punctul de vedere artistic și de a fi găsit în aceasta criterii noi pentru înțelegerea și aprecierea lor. Culturile, ca unități stilistice, alcătuiesc una din reprezentările fundamentale ale acelei interpretări estetice a lumii și vieții pe care Nietzsche a moștenit-o de la romanticii germani, dezvoltînd-o în felul său propriu. Ideea nietzscheeană a unității de stil a culturilor a avut un succes atît de mare, încît o regăsim nu numai în aplicațiile geniale ale lui Spengler, dar aproape în toată literatura estetică și istorică a Germaniei mai noi. O folosință atît de largă s-a întovărășit și cu unele excese. Unitatea stilistică a fost căutată uneori între aspecte atît de îndepărtate și de o valoare atît de inegală, încît cititorul chemat să aprecieze nu-și poate uneori ascunde uimirea.

Mi-amintesc, de pildă, a fi întîlnit într-un eseu asupra Parisului, datorită cunoscutului critic de artă Wilhelm Hausenstein — o lucrare plină, dealtfel, de vederi ingenioase și subtile — observația că există un fel de asemănare, o afinitate care se destăinuiește intuiției, între măreția plină de măsură a bisericii Notre-Dame și excelentelor cornuri care se servesc dimineața în bunele hoteluri ale Parisului.

Astfel de exagerări ale demonului analogiei n-am aflat însă niciodată în Spengler. Apropierile sale sînt plauzibile, chiar cînd sînt îndrăznețe. Să adăugăm, în fine, că dacă ideea unității de stil a culturilor a primit-o de la Nietzsche, Spengler a făcut-o să evolueze către aceea de destin, de dezvoltare ineluctabilă a unei puteri totalitare. Unele insuficiențe ale viziunii lui Nietzsche se găseau astfel completate, fără ca terenul adecvat să fie părăsit. Căci Nietzsche, vorbind despre unitatea stilistică a culturilor, le consideră în sinteza lor statică, așa cum o poate

construi teoreticianul, şi nu în devenirea lor efectivă, cu care are de a face istoricul. Spengler cugetă, deci, ideea unităţii de stil în mişcare; el o transpune în regimul devenirii şi obţine ideea de destin. Morfologia istoriei, noua problemă pe care Spengler declară a o fi introdus în domeniul cercetărilor de filozofia istoriei, se întemeiază pe ideea destinului ca stil, adică a unei totalităţi care se formează treptat şi irezistibil, din momentul în care cultura apare şi pînă în acela în care se usucă şi moare. Prin Spengler, dar numai după ce între timp apăruse contribuţia lui Nietzsche, vechea reprezentare mitică a destinului reintră în filozofie, de data aceasta ca produsul unei interpretări estetice a lumii şi vieţii.

Este, desigur, un semn al timpului faptul că nu numai cercetările noi de filozofia istoriei, dar şi unele studii recente de psihologie individuală apelează la ideea de destin. Astfel, o cercetătoare ca d-na Charlotte Bühler, cunoscută profesoară a Universităţii din Viena, studiind într-o lucrare consacrată *Vieţii omeneşti ca problemă psihologică (Der menschliche Lebenslauf als psychologisches Problem*, 1933) chipul în care se constituie o existenţă, ajunge la un moment dat să folosească şi noţiunea destinului. Analiza recunoaşte, fireşte, că o existenţă omenească este produsul conlucrării dintre unele date exterioare şi altele lăuntrice. Caracterul insului, structura lui morală şi fizică dezvoltîndu-se în mijlocul unor împrejurări externe independente sînt cei doi factori din a căror conjugare se constituiesc vieţile omeneşti. Printre acestea sînt unele în care factorul intern are preponderenţa în îndrumarea chipului general în care viaţa decurge, şi altele în care această preponderenţă revine împrejurărilor externe: vieţi endogene şi exogene. Sînt însă şi vieţi în care trebuie să observăm o anumită coincidenţă între intern şi extern, care nu se poate ascunde, şi tocmai astfel de existenţe sînt acelea în legătură cu care d-na Charlotte Bühler întrebuinţează odată cuvîntul de destin. „O anumită coordonare între dezvoltarea internă şi destinul exterior" i se pare d-nei Bühler că poate observa în cazul înecului lui Shelley într-un moment în care oboseala sa de viaţă era com-

pletă, sau în împrejurări ca aceea a lui Napoleon, sau a renumitului actor Joseph Kainz, care se îmbolnăvesc de cancer într-o fază a vieţii pe care o puteau socoti finală, deşi numărul lor de ani nu era încă prea mare.

Este foarte preţioasă recunoaşterea acestei coordonări între intern şi extern, venită din partea unei savante care nu practică decît metodele exacte ale ştiinţelor experimentale şi se fereşte de a depăşi vreodată domeniul fenomenelor observabile. Rămîne însă o întrebare care mai poate fi pusă, dacă o astfel de coincidenţă între predispoziţii şi întîmplări caracterizează numai anumite cazuri şi dacă nu cumva ea alcătuieşte o trăsătură comună tuturor vieţilor omeneşti? Rezervîndu-ne deocamdată impresiunea şi sentimentul, căci într-o astfel de problemă nu poate fi vorba de mai mult, ne vom mulţumi să atragem atenţia asupra instructivului paralelism care există între acest mod de a pune problema în psihologie şi acela care a fost cucerit de Spengler pentru filozofia istoriei. Nu este, deci, exclusă prevederea că psihologia viitoare va ajunge să vorbească de o anumită unitate stilistică a unei existenţe omeneşti ca manifestare a unui destin care ar lucra în adîncime, făcînd solidare şi învelind în aceeaşi atmosferă toate evenimentele interne şi externe.

Un astfel de mod de a înţelege lucrurile ar reactualiza vechi doctrine, pe care deocamdată s-au gîndit să le reia unele ramuri ale misticii, dar nu şi disciplinele ştiinţifice. Astfel, Rudolf Steiner, în *Teosofia* sa, a afirmat odată că există o anumită afinitate între caracterul unui om şi întîmplările vieţii sale. Convingerea întemeietorului antropozofiei este că nu i se poate întîmpla orice unui om şi că o legătură nevăzută uneşte materia de fapte care compun soarta sa externă. Pentru a explica această situaţie, care lui Rudolf Steiner i se pare incontestabilă, el recurge la vechea doctrină indiană a *karmei*, potrivit căreia felul vieţii anterioare, faptele bune sau rele pe care le-a făcut altădată explică destinul oricărui om în întruparea lui actuală. Unitatea stilistică a vieţii devine astfel un argument în favoarea transmigrării sufletelor şi a ordinii morale a lumii.

Dar chiar gînditorii care stau departe de orice misticism, cel puţin în formele lui transcendentale, au recunoscut uneori faptul unităţii stilistice a vieţii. Este celebră, în această privinţă, observaţia lui Nietzsche: „Orice om de caracter are un anumit eveniment tipic, care se repetă necontenit în timpul vieţii sale" (*Jenseits von Gut und Böse*, af. 70). Pentru că ceea ce recunoaştem drept caracter nu este altceva decît statornicia felului de a fi, principiul unităţii de stil a predispoziţiilor cu evenimentele impune ideea că în viaţa insului de caracter trebuie să revină necontenit acelaşi eveniment. Nietzsche credea că poate verifica această situaţie în realitatea faptelor.

Interesant este că o astfel de constatare apare nu numai la Nietzsche, dar şi la unii scriitori foarte experţi în arta biografiilor, cum este André Maurois, care, într-o cercetare consacrată acestui obiect, a avut ocazia să observe: „O viaţă omenească este totdeauna făcută dintr-un anumit număr de teme care ţi se impun cu o putere unică, atunci cînd le studiezi. În viaţa lui Shelley, tema apei domină întreaga simfonie. În tinereţea sa, la Eton, îl găsim visînd la marginea unei ape. Mai tîrziu, ia deprinderea să arunce într-un rîu mici vapoare fragile şi simbolice de hîrtie. Viaţa lui se petrece în bărci. Prima lui soţie, Harriet, moare înecată, şi imaginea morţii în valuri obsedează pe cititor cu mult înaintea evenimentului real, ca şi cum Destinul l-ar fi condus pe Shelley încă din copilărie către golful din Spezzia", unde şi-a găsit sfîrşitul (*Aspects de la Biographie*, 1928, p. 70). Tot astfel, în viaţa lui Disraeli se pare că se poate urmări o temă a florilor, pe care, dealtfel, biograful lui a ştiut s-o urmărească şi s-o dezvolte cu multă măiestrie.

Revenind la Nietzsche, trebuie să adăugăm că ideea unităţii dintre evenimentele interne şi cele externe l-a urmărit stăruitor. Simbolismul vieţii este una din convingerile lui cele mai înrădăcinate şi una din acelea a căror mărturie revine mai des sub pana sa. E. Bertram, care i-a consacrat lui Nietzsche una din monografiile cele mai adînci pe care le numără îmbelşugata bibliografie nietzscheeană, a adunat, în această privinţă, un material

sugestiv (*Nietzsche, Versuch einer Mythologie*, 1922, p. 31 şi urm.). Desprindem din acest inventar amintirea momentului în care Nietzsche, ducîndu-se pentru întîia oară la Triebschen, pentru a-l vizita pe Wagner, aude cum cineva care cînta la piano, repeta necontenit un acord dureros, recunoscut a fi mai tîrziu pasajul din actul II al lui *Siegfried*, care începea cu vorbele: „*Verwundet hat mich, der mich erweckt*": exclamaţie simbolică pentru întregul fel în care s-a dezvoltat mai tîrziu legătura celor doi prieteni. Tot astfel povesteşte Nietzsche cum, trimiţînd lui Wagner scrierea voltaireană *Menschliches Allzumenschliches*, acesta îi expedia în acelaşi timp textul lui *Parsifal*, pe care îl întovărăşea cu o dedicaţie iscălită „Richard Wagner, consilier eclesiastic"; această coincidenţă, observă Nietzsche, a sunat ca o încrucişare de spade. Ultima parte a lui *Zarathustra* este terminată în ziua în care Wagner moare la Veneţia.

Pornirea de a surprinde simbolismul evenimentelor, ciudata îmbinare dintre interior şi exterior este activă în spiritul lui Nietzsche tot timpul, ba chiar se transformă într-un fel de obsesie, notată cu oarecare grijă: „Nu mai există evenimente întîmplătoare: este cu neputinţă să mă gîndesc la cineva fără ca o scrisoare de-a lui să nu-mi intre politicos pe uşă". Aceeaşi idee a unităţii stilistice este urmărită, aşadar, de Nietzsche şi în viaţa largă a culturilor şi în aceea mai mărginită a indivizilor. Şi pentru sentimentul atîtor gînditori care i-au urmat, destinul pare a lucra ca un artist şi în viaţa oamenilor şi în aceea a operelor lor.

Se cuvine să ne întrebăm căror împrejurări se datoreşte acest apel la ideea de destin, care, începînd cu Nietzsche, a devenit din ce în ce mai frecventă în epoca noastră. Cred a nu mă înşela afirmînd că noua trecere de care se bucură ideea de destin corespunde reacţiunii generale împotriva tuturor formelor atomismului şi mecanicismului, şi în favoarea viziunii structurale şi finaliste a lumii. Împrospătarea noţiunii de destin este un fenomen paralel cu apariţia unei psihologii a structurii, cu cercetarea „tipurilor" în toate ştiinţele morale, cu reluarea în biologie a vechii noţiuni aristotelice a ente-

lechii și, în genere, cu încrederea sporită în valoarea cauzelor finale.

Un bun sociolog al științei, unul dintre creatorii acestei discipline noi, fostul profesor al Universității din Frankfurt, Karl Mannheim, a arătat odată că toate concepțiile atomiste sînt legate cu tendințe sociale reformiste sau chiar revoluționare, în timp ce concepțiile structurale și totalitare se găsesc în relație cu tendințe conservatoare. Căci cine dorește transformarea își reprezintă o lume constituită din elemente simple, izolate și capabile de a intra în noi alcătuiri ; pe cînd cine dorește conservarea adoptă reprezentarea unei realități compuse din totalități indestructibile, garantate de cauzele finale care le conduc. Destinul înfățișează o astfel de structură ; el nu este altceva decît existența insului sau a popoarelor în totalitatea lor, lucrînd cu o putere imanentă și finalistă. Poate că încrederea care se acordă din nou ideii de destin este în legătură cu unele tendințe sociale ale timpului, și anume cu acelea care, nedorind transformarea stărilor, ci conservarea lor, este firesc să invoce un rost al lucrurilor împotriva căruia este inutil să lupți, de vreme ce alcătuiește un complex cu neputință de dizlocat.

Dar, în afară de această condiționare socială a credinței în destin, există și una morală. Este o observație curentă faptul că cine a suferit din pricina unei întîmplări cu urmări dureroase și importante pentru toată așezarea vieții lui, apelează la ideea destinului ca la un remediu împotriva deznădejdii. Credința într-o structură a vieții, din care nici un element nu poate fi clintit, aduce sufletului, dacă nu totdeauna mîngîiere, în tot cazul o anumită liniște, acel balsam al apatiei pe care îl recomandau stoicii, unii dintre filozofii care au cultivat mai intens credința în structura nezdruncinată a lumii. Cine a făcut însă întreaga experiență a durerii știe că resemnarea stoică nu este un sentiment care se cucerește cu ușurință și că n-are o valoare decît în cazul cînd cucerirea lui n-a fost ușoară. Sînt momente în cuprinsul dialecticii durerii cînd sufletul nostru are nevoie tocmai de ideea de absurd, de eveniment absolut

întîmplător și neîncadrat în nici un fel de rînduială morală a lucrurilor. Mai întîi, atîta vreme cît lupta chiar în tensiunile ei supraumane mai este posibilă, ideea absurdului în stare completă și pură este menită să aprindă și să susțină energia faptei. Cine ar mișca un singur deget dacă acceptarea destinului s-ar impune în chip spontan și cu cea mai mare ușurință ? Dar, mai ales, cine ar consimți la luptele mai grele dacă în sufletul nostru nu s-ar ivi mai întîi ideea absurdității realului și consecința necesară că logica lucrurilor, ca și valoarea lor morală, este produsul contribuției noastre umane ?

Voința noastră se găsește totdeauna în corelație cu ideea mobilității și absurdității morale a realului. Într-un univers a cărui structură n-ar permite nici o abatere de la finalitățile lui, fapta ar fi inutilă. Acționăm, deci, pentru că avem conștiința de a întîmpina în lume un material plastic și nedesăvîrșit. Se prea poate ca astfel de reprezentări să pălească pînă la urmă în cuprinsul dialecticii durerii și a luptelor ei, dar ele precedă totdeauna acceptarea ideii de destin dacă resemnarea în fața acestuia nu este altceva decît simplă lașitate și bicisnicie.

În fine, chiar cînd lupta este pierdută, dar mai înainte ca destinul să fie primit, există un alt moment, în care sufletul stăruie în reprezentarea absurdității lucrurilor, pentru motivul că, dacă ne-au fost vrăjmașe, ne mai rămîne cel puțin posibilitatea de a nu le recunoaște vreo îndreptățire și de a le disprețui. Cine a pierdut, de pildă, o ființă de care îl lega o mare iubire nu poate ajunge ușor la ideea că faptul aparține structurii totalitare a lumii, unității ei de stil. Căci această din urmă recunoaștere presupune pietate față de așezarea lucrurilor, pe cînd deocamdată, și chiar dacă lupta este pierdută, în sufletul nostru stăruie revolta. Nu consimțim să cedăm ordinii universale ființa pe care am iubit-o din tot sufletul și pe care continuăm s-o socotim răpită cu injustiție și brutalitate. Căci, dacă am recunoaște în acest fapt un aspect al ordinii nezdruncinate a lucrurilor, ar trebui să tăiem și ultimul fir care ne mai ține de ființa iubită, și anume acela al dragostei noastre în revoltă !

Şi multă vreme sufletul nostru nu consimte să reteze acest fir preţios. Abia după revoltă şi luptă, după dispreţ şi deznădejde, intervine ideea destinului, care trebuie acceptat ca singura soluţie într-o luptă în care puterile noastre ameninţă să se zdrobească.

Acceptarea destinului înseamnă, în primul rînd, o criză de demoralizare, mărturisirea unei înfrîngeri. Abia mai tîrziu poate să intervie adevărata mîngiiere, şi anume în momentul în care, din amărăciunea experienţelor fatale, se distilează sucul cu puteri întăritoare al adoraţiei şi cînd recunoaşterea destinului se înalţă şi se sublimează în închinare. Nietzsche credea că iubirea soartei, acel *amor fati* despre care vorbeşte în atîtea rînduri, este dovada unei mari vitalităţi, a acelui fel de a te situa în faţa lumii pe care o afirmă şi o îndrăgeşte nu pentru ceea ce poate ea deveni, ci pentru ceea ce este în fapt, chiar în aspectele ei dureroase pentru sensibilitatea omenească. Noi socotim însă mai degrabă că *amor fati* este atitudinea sufletului contemplator şi religios, nu al omului ca expresie vitală, căci acesta, orientîndu-se în chip firesc către faptă, întrevede în lume mai mult absurdul care trebuie înlăturat decît figura venerabilă a destinului pe care urmează să-l primim şi să-l adorăm.

Mai există, dealtfel, şi o altă antinomie între destin şi voinţă, şi poate că ea este răspunzătoare de tragicul vieţii omeneşti. Căci voinţa omenească reacţionează totdeauna la împrejurări particulare şi este mediativă, adică se călăuzeşte de motive, în timp ce destinul lucrează spontan şi ca totalitate. Este foarte tulburător gîndul că viaţa noastră ca întreg se constituie din materia faptelor particulare, din puzderia reacţiilor cu care răspundem la împrejurări izolate. Nu rezultă de aci că, pentru a se realiza, destinul fiecăruia din noi lucrează împotriva voinţei noastre, înfrîngînd-o şi zdrobind-o. Destinul, s-a spus, lucrează ca un artist, cu preocupare de unitate stilistică ; pe cînd voinţa omenească încearcă să se sustragă unităţii destinului pentru a-i substitui pe aceea a ordinii umane. Din acest punct de vedere, orice faptă omenească este o faptă împotriva destinului, o luptă din care nimeni nu poate ieşi învingător. Oricine a simţit vreodată tragicul vieţii omeneşti este îndreptăţit să-l atribuie eternului şi neîmpăcatului conflict dintre voinţă şi destin, dintre mărginita noastră chibzuinţa şi arta marelui Faur care azvîrle pe nicovala lui materia sîngerîndă a durerii umane.

1937

PARADOXUL POEZIEI

O afirmaţie moştenită din vremea luptelor purtate în veacul trecut de către idealismul estetic ne asigură că deosebirea dintre forma şi materia unei opere de artă este cu totul ilegitimă, de vreme ce tocmai întrepătrunderea lor constituie realitatea artei. Smulse din această întrepătrundere, fiecare din elementele amintite îşi pierde caracterul lui estetic şi încetează să mai aibă vreun raport cu opera pe care adînca lor conexiune o întocmise. Marmora sculptorului şi pasta de culoare a pictorului nu aparţin sectorului estetic al realului decît în măsura în care un gînd artistic le pătrunde şi le dă formă. Înaintea acestei acţiuni, în afară de ea sau din pricina insuccesului ei, materia nu aparţine artei, ci naturii brute şi inexpresive.

Afirmaţia atît de apăsată asupra fuziunii dintre formă şi materie în artă şi-a avut rolul ei istoric ca un protest împotriva concepţiei filistine în care sfîrşea clasicismul. Potrivit acesteia, lucrarea artistică se reduce la manipularea unei serii de motive decorative, aplicate unei materii indiferente sau care posedă un interes decurgînd din alte izvoare decît cel estetic. Aşa, de pildă, pentru epigonii clasicismului, era poet individul care ştia să întrebuinţeze metafora şi comparaţia, hiperbola şi metonimia şi care, cu ajutorul acestor ornamente, ajungea să înfrumuseţeze fie o materie indiferentă, fie una vulgară, fie chiar o materie nobilă şi preţioasă cum este aceea a miturilor antice, atît de folosite de poeţii clasici.

Pentru a face imposibil acest exerciţiu, care lăsa un larg cîmp de acţiune oamenilor fără chemare, dar cu oarecare îndemînare şi instrucţie artistică, idealismul estetic în epoca postkantiană făureşte teoria întrepătrunderii dintre formă şi materie în artă.

Oportunitatea acestei vederi şi adevărul ei de netăgăduit nu ne ascunde însă obiecţiile destul de temeinice care i se pot aduce. Căci, deşi numai fuziunea formei cu materia produce realitatea artei, nu este adevărat că înaintea acestei operaţii, materia nu poate avea nici un caracter estetic. O bucată de marmoră este frumoasă, prin modul cristalizării ei şi prin lumina care o pătrunde, chiar mai înainte ca artistul să-i fi dat o formă oarecare. De asemenea există o frumuseţe a bronzului şi a lemnului, pe care cunoscătorul ştie s-o recunoască şi s-o izoleze de unitatea operei care a întrebuinţat aceste materiale. Împrejurarea nu este deloc uimitoare dacă ne gîndim că înainte de a o supune prelucrărilor sale, materia a suferit acţiunea forţelor naturii şi a căpătat o conformaţie uneori atît de adîncă şi savantă, încît numai artistul ştie s-o admire cu adevărat. Se poate spune, deci, că arta nu întrebuinţează o materie informă şi că prelucrările ei nu fac decît să continue, cu mijloace omeneşti, o acţiune începută de energiile firii. Materia poate avea, deci, o realitate estetică chiar mai înainte de a se înălţa în planul artei. Pentru a fi ajuns la un astfel de rezultat se cerea însă acea delimitare a noţiunilor „estetic" şi „artistic", pe care idealismul estetic nu ajunsese s-o facă.

Mai există, dealtfel, încă un motiv pentru a recunoaşte nu numai relativa independenţă estetică a formei, dar şi oportunitatea disocierii lor. Cine a întreprins vreodată o lucrare de estetică literară şi-a dat neapărat seama că o operă poetică este făcută din două straturi estetice : unul datorit poetului, şi altul — limbii pe care el o vorbeşte. Limba poetului şi limba poporului, stilul individual al artistului şi stilul colectiv al instrumentului lingvistic pe care artistul îl manipulează, inspiraţia personală şi tradiţia obştească se amestecă în doze variate pentru a determina caracterul precis al operei.

Cine dorește să analizeze pînă la ultimul rest opera unui poet trebuie să afirme, în limbajul pe care acesta îl vorbește, existența unui strat impersonal și colectiv care este materia lui. Estetica limbii, capitol important al esteticii literare, este, de fapt, cercetarea virtualităților estetice ale materiei folosite de arta poetului.

S-ar putea numi, deci, materie în artă toate acele elemente ale operei care preexistă lucrării artistului, pe care acesta le primește și care, pînă la un punct, i se impun. Așa fiind, am putut întrebuința termenul materie pentru a desemna și tema poetului (tema mitologică în cazul poeților clasici), și limba lui. Tematică și limbă fac parte deopotrivă din materia creației poetice, de vreme ce artistul le găsește constituite în momentul lucrării sale.

Caracterul special al materiei pe care o întrebuințează poetul, adică al limbii, împrumută artei sale un fel de a fi paradoxal și aproape tragic. Faptul că poetul este un artist care folosește materia limbii amenință în orice clipă arta sa cu nimicirea. Nu există un artist care să fie obligat, în aceeași măsură ca poetul, să lupte cu materia destinată creației sale. Limba se prenumără printre cele mai improprii materii artistice. Desigur, nu nesocotim faptul că limba are unele însușiri estetice, cum este, de pildă, tonul cu care se însoțește vorbirea, expresiile figurate sau acea mobilitate topică, grație căreia cineva poate să exprime unele nuanțe afective prin simpla schimbare a locului pe care îl dețin cuvintele în propoziție. Muzicalitatea poeziei, calitatea ei vizionară și acea încantare specială a cuvintelor, care, după părerea unui Bremond, alcătuiește elementul pur și absolut al creației poetice, se dezvoltă deopotrivă din amintitele calități estetice ale limbii.

Dar, cu toate că limba posedă incontestabile însușiri estetice, nu este mai puțin adevărat că dezvoltarea ei, precum și aceea a întregii civilizații, tind să le limiteze în sfera lor de aplicare și în însemnătatea lor. Astfel, cu toate că o mulțime de cuvinte și expresii ale limbii au o origine figurativă, de la un timp nimeni nu le mai resimte ca atare. În adevăr, cîți dintre cei care afirmă că scriu cu *pana* sau cu *penița* știu că întrebuințează o

metaforă ? Tot astfel, acompaniamentul melodic al graiului, ceea ce se numește *tonul* cu care vorbim, este mai puțin izbitor la oamenii bine educați. Proasta creștere a cuiva, vulgaritatea moravurilor și a felului său în general de a fi transpar nu numai în gesticulația abundentă, dar și în tonul prea accentuat al vorbirii sale.

Se poate spune, dar, că progresul civilizației, cu tot ceea ce acest proces presupune ca răspîndire a bunei educații și ca sporire a nivelului ei, atenuează elementul melodic în limbă. Observația ne arată că atît popoarele civilizate, cît și cercurile sociale mai distinse, în sinul tuturor popoarelor, dau impresia unei sobrietăți mai mari în vorbire, un efect care provine și din atenuarea elementului melodic al graiului.

În sfîrșit, mobilitatea topică tinde și ea să se limiteze. Desigur, vor exista totdeauna oameni care vor spune *îmi pare bine* sau *bine îmi pare*, pentru a exprima două nuanțe deosebite ale satisfacției. Totuși, mobilitatea topică nu se menține decît în anumite domenii ale comunicării verbale, în marginea cărora crește necontenit regiunea limbajului juridic, științific și tehnic, unde varierea locului cuvintelor în frază este, de obicei, evitată. Prin toate aceste atenuări sau mărginiri ale mijloacelor de care se servește expresia, caracterul estetic al limbii pălește în aceeași proporție.

Se poate spune, deci, că poetul are de lucrat o materie în care virtualitățile estetice se găsesc într-o descreștere fatală. Materia poetică este cu atît mai ingrată cu cît ea este adaptată în cea mai mare parte a ei la alte scopuri decît cele practice. Psihologul francez Fr. Paulhan a distins odată două funcțiuni deosebite ale limbajului. Limbajul, spune el, este făcut pentru a comunica gîndirea și a influența atitudinea semenilor, cît și pentru a sugera gînduri și sentimente care rămîn inexprimate în mod explicit. Dintre aceste funcțiuni numai cea din urmă, funcțiunea sugestivă, dă naștere creațiunii poetice, în timp ce prin cealaltă funcțiune limba rămîne o unealtă a vieții practice și sociale. Paulhan nu se întreabă care dintre funcțiunile deosebite de el ajung în limbă la o dezvoltare mai mare. Nouă ni se pare însă că funcțiunea intelectuală și practic-activă precumpă-

nește hotărît asupra celei poetic-sugestive. Limba este făcută pentru a transmite *ordine* și *avertismente*, observă odată Bergson. Ea mai este făcută pentru a comunica și a primi informația necesară orientării practice. Cu mijloacele create de aceste nevoi trebuie să lucreze poetul. S-ar putea spune că materia poeziei este prin excelență prozaică. În acest înțeles am putut spune că, judecată în raport cu materia pe care o întrebuințează, situația poeziei este paradoxală și tragică.

Nici una din celelalte arte nu utilizează un limbaj de semne coordonate cu alte finalități decît cele artistice. Nici culoarea, nici forma, nici sunetul muzical nu intră, așa cum fac cuvintele limbii, în constelații spirituale antagoniste. Puțina întrebuințare pe care o dau formei și culorii hărțile geografice, schemele și diagramele științifice etc. nu le influențează caracterul. Forma și culoarea, întocmai ca sunetul muzical, rămîn în primul rînd mijloace ale expresiei artistice. Pictorul și sculptorul, arhitectul și compozitorul n-au în nici un moment de luptat cu contraindicații fixate în natura însăși a materiei în care trebuie să se exprime. Astfel de greutăți sînt tot timpul ale poetului, care are de luptat fie cu uscăciunea termenilor, fie cu locurile comune, fie cu vulgaritatea și cu sutele de asociații pe care viața limbii le culege în drum și pe care poetul este uneori bucuros să le folosească, alteori însă ar dori să le evite. Dar dacă limba este o materie în atîtea chipuri improprie și dacă, cu toate acestea, poetul ajunge s-o facă plastică pentru scopurile sale, aceasta alcătuiește nu numai paradoxul, dar și izbînda miraculoasă a poeziei.

Cum izbutește poetul în lucrarea sa? Operația este extrem de delicată și n-am întîlnit încă tratatul de poetică unde taina ascunsă a creației literare să fie descrisă în toată complexitatea și gingășia ei. S-ar putea spune că poetul merge în contra curentului limbii, că el urcă panta pe care limba coboară și că se apropie de izvoarele de care ea se depărtează neîncetat. Astfel, în timp ce limba devine din ce în ce mai abstractă și mobilitatea ei topică se reduce necontenit, poetul știe să-i redea prospețimea sensibilă și s-o mențină fluentă și vie. Impresia că limba trăiește o viață deosebită în întrebuințarea pe care i-o dă poetul provine în parte din pecetea stilistică individuală pe care o primește, în parte — din readucerea ei către o etapă anterioară a evoluției străbătute. Această îndoită împrejurare explică acea impresie greu de analizat pe care ne-o sugerează limba marilor poeți, de pildă, limba unui Eminescu, care pare în același timp foarte nouă și foarte românească. Această fuziune a individualului și naționalului în impresia pe care o comunică alcătuiește misterul cel mai delicat al limbii poetice.

1938

DUBLA INTENŢIE A LIMBAJULUI ŞI PROBLEMA STILULUI

Este o constatare plină de consecinţe, pentru întreg domeniul studiilor estetice şi literare, faptul că limbajul omenesc este însufleţit de două intenţii care, deşi rămîn mai tot timpul solidare, nu sînt mai puţin diferite în spiritul şi direcţia lor. Am arătat şi altă dată [1] că cine vorbeşte o face pentru a-şi împărtăşi gîndurile, sentimentele şi reprezentările, dorinţele sau hotărîrile, dar că în acelaşi timp comunicările sale năzuiesc să atingă o sferă anumită a semenilor care întrebuinţează acelaşi sistem de simboluri lingvistice. Cine vorbeşte „comunică" şi „se comunică". O face pentru alţii şi o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală şi se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenţie, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeaşi vreme „reflexiv şi „tranzitiv". Se reflectă în el omul care îl produce şi sînt atinşi, prin el, toţi oamenii care îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viaţă şi primeşte căldură şi lumină o comunitate omenească oarecare.

Cele două intenţii ale limbajului stau într-un raport de inversă proporţionalitate. Cu cît o manifestare lingvistică este menită să atingă un cerc omenesc mai larg, cu cît creşte valoarea ei „tranzitivă", cu atît scade valoarea

1 Cp. *Arta şi frumosul*, 1931, p. 20 şi urm.; apoi *Estetica*, ed. a II-a, p 25 şi urm.

ei „reflexivă", cu atît se împuţinează şi păleşte reflexul vieţii interioare care a produs-o.

Generalitatea unei formulări creşte prin însuşi sacrificiul intimităţii şi adevărului ei subiectiv. O ecuaţie matematică, o lege mecanică, o formulă chimică sînt fapte lingvistice menite prin structura lor să se împărtăşească oricărei inteligenţe omeneşti. Ele nu sînt limitate nici de caracterul naţional al limbilor, nici de felul particular al tendinţelor şi sensibilităţii celui care le înregistrează. Cînd spun, de pildă, că „suma unghiurilor unui triunghi este egală cu două unghiuri drepte", sau cînd afirm că „corpurile se atrag în raport direct cu masa şi în raport indirect cu pătratul distanţei lor" construiesc un fapt de limbă care se poate transmite oricărei inteligenţe omeneşti, dar care nu comunică nimic despre mine însumi. Prin această aserţiune relativă la raportul dintre lucruri nu transpare nici un reflex din intimitatea psihică a vorbitorului.

Oricine vede însă că nu acelaşi este cazul unui vers de Eminescu sau Racine. Valoarea de circulaţie a unor asemenea fapte de limbă este cu mult mai restrînsă. Răsunetul reţinut de intimitatea spirituală care le-a proiectat este însă nemăsurat mai puternic. Tranzivitatea lor este mărginită; reflexivitatea lor este infinită. Există creaţii ale poeziei în care privim ca într-un abis fără fund. Citească-se versul lui Eminescu: „Apele plîng clar izvorînd în fîntîne". Este limpede că intenţia reflexivă a acestei manifestări de limbă întrece cu mult intenţia ei tranzitivă. Căci nu ştirea despre felul cum izvorăsc apele interesează în acest vers, ci acel înţeles emotiv şi muzical al lucrurilor precipitat în intimitatea subiectivă a poetului. Nu toţi cititorii acestui vers vor putea realiza intenţia lui reflexivă. Tranzivitatea lui va scădea prin însăşi dificultatea de a percepe acea semnificaţie muzicală a lucrurilor apărută poetului. Poetul îşi va fi limitat cercul autenticilor lui cititori prin înseşi adîncimea şi adevărul subiectiv al expresiei sale.

Dar deşi cele două amintite intenţii ale limbajului sînt deosebite prin caracterul lor, ele se găsesc într-un raport de cooperare care trebuieşte precizat. Poate că, printre faptele lingvistice, numai ecuaţiile matematice şi legile

științifice sînt acelea în care tranzivitatea domină în chip absolut. Numai în aceste fapte lingvistice, apoi, urma oricărui reflex al vieții interioare este eliminată cu desăvîrșire. Am văzut că cine ia cunoștință de una din formulările exacte ale științelor nu primește nici o veste despre felul general de a fi sau despre momentul sufletesc particular al persoanei care a enunțat mai întîi acele formulări sau care le repetă în fața noastră. Reflexivitatea legilor și formulelor științifice este nulă. În restul manifestărilor lingvistice, intenția tranzitivă și reflexivă se găsesc deopotrivă la lucru, deși una din aceste intenții poate deveni preponderentă. Astfel, locurile comune, expresiile care se repetă, formulele de întîmpinare și de politețe etc. sînt fapte de limbă în care puterea de a se transmite a crescut prin însuși sacrificiul virtuții lor de a exprima dispoziția generală sau actualitatea sufletească a celui care le întrebuințează. Reflexivitatea acestor formulări nu este nulă, dar este atenuată. În direcția atenuării reflexului subiectiv se dezvoltă și limba practică și comună, în care nevoia de a transmite scade valoarea limbii ca document interior. Desigur, a transmite înseamnă a transmite „ceva". Sub semnul social trebuie să se găsească o realitate individuală. Dar această realitate poate aparține ea însăși straturilor mai socializate și mai impresionale ale conștiinței individuale, sau poate aparține păturilor ei mai intime și mai subiective. Astfel, în scrisorile de afaceri sau de politețe și în conversațiile uzuale, reflexul individual provine din ceea ce sîntem obișnuiți a considera drept zonele mai superficiale ale conștiinței. Convenționalismul acestor manifestări este notoriu. În creațiile poeziei, reflexul urcă din zonele ei mai adînci.

Am arătat că există fapte lingvistice în care reflexivitatea este nulă sau mult atenuată. Există oare fapte lingvistice în care tranzivitatea lor se găsește în aceeași situație și în care reflexul interior urcă pînă la cel mai înalt grad cu putință? Desigur, o expresie lingvistică în care puterea de a se transmite este anulată nu poate fi judecată nici în virtutea ei de a reflecta fondul subiectiv al vorbitorului. Delirul unui nebun nu poate fi apreciat nici ca fapt lingvistic tranzitiv, nici ca fapt reflexiv. Din

această pricină, toate manifestările limbii în care tranzivitatea se apropie de punctul nul nu pot fi judecate decît în raport cu aspirația, cu veleitatea lor. Știm, de pildă, că operele suprarealiștilor moderni sînt însuflețite de năzuința de a transcrie lectura cea mai adîncă a conștiinței în sine însăși. Pentru a obține acest rezultat, suprarealistul nu vrea să rețină nimic, în scrierile sale, din ceea ce se organizează în straturile conștiente și lucide ale sufletului. El refuză chiar lucrarea discriminativă a atenției, adică a atitudinii negative, al cărei prim rezultat va fi eliminarea din conștiință a destăinuirilor ei cele mai adînci. Suprarealistul se va opri, deci, la „dictarea subconștientului", la „automatismul psihic" menit să scoată la iveală fondul lui cel mai intim subiectiv. Citească însă cineva oricare din lucrările suprarealiștilor și va constata cum slaba lor tranzivitate crește din însăși veleitatea adîncimii lor. Dealtfel, în mod foarte general, se poate spune că obscuritatea în literatură este un efect al desocializării expresiei prin concentrarea exclusivă a vorbitorului către procesul său subiectiv. Una din cauzele obscurității în literatură este coborîrea în adîncimi care îl lipsește pe vorbitor de puterea de a transmite. Sînt obscuri autorii care, dorind să se exprime cît mai complet și mai profund, nu mai ajung să comunice cu alții. Dimpotrivă, preocuparea scriitorului de a se face înțeles, creșterea intenției sale de a transmite, îl împinge adeseori către superficialitate și convenționalism.

Expresia literară este pîndită, astfel, de două primejdii, decurgînd din natura însăși a limbajului. Cu aceeași dreptate se poate spune că expresia literară se organizează pe linia de demarcație a celor două intenții ale limbii. Opera literară reprezintă o grupare de fapte lingvistice reflexive prinse în pasta și purtate de valul expresiilor tranzitive ale limbii. Desprind la întîmplare, dintr-o povestire a lui Mihail Sadoveanu, următorul pasaj: „Vremea era pe la toacă, dar căldura era încă în foi și juca rotind ca răsfrîngerile unei ape tainice pe deasupra caselor adormite. Ulița ridica, pustie și singuratică, spre strălucirea asfințitului. Clopote începură a bate dulce și trist, de la bisericile tîrgului. Fetița se opri o vreme în loc, ascultînd." Analiza poate distinge destul de lim-

pede, în șirul acestor notații, expresiile care au o simplă valoare tranzitivă de cele care adaugă reflexul viziunii și sentimentului intim al scriitorului. „Vremea era pe la toacă... căldura era în toi... ulița ridica... clopote începură a bate... fetița se opri..." sînt comunicări a căror putere de transmitere este nelimitată, dar care nu ne spun nimic despre cel care le face. Aproape fiecare din aceste notații sînt însoțite însă de un adaus de comunicări, prin care pătrundem în straturi mai adînci ale conștiinței celui care ni le transmite. Peste știrea nudă se adaugă aureola unei ambianțe subiective. O lectură atentă a pasajului de mai sus ne face să simțim, din moment în moment, cum trecem de la simpla intenție tranzitivă la intenția reflexivă. Privită în totalitatea ei, amintita expresie literară este produsul coadaptării celor două intenții, punerea lor de acord într-un întreg în același timp comprehensibil și expresiv. Citească-se oricare alt pasaj împrumutat poeților sau prozatorilor artiști : analiza va putea deosebi destul de limpede cîmpul de acțiune al celor două intenții și limitele lor respective.

Ceea ce vom numi „stilul" unui scriitor va fi ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobîndește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic. Îmbogățite cu aceste adausuri, expresiile limbii ne introduc în intimitatea unei individualități, într-o sferă proprie de a resimți lumea și viața. Stilul este, așadar, expresia unei individualități. „Stilul este întrebuințarea individuală a limbii", spunea odată renumitul lingvist Vossler, variind o formulă mai veche. *„Le style c'est l'homme même"*, spusese Buffon. Vestitul naturalist francez recunoștea, prin această sentință, caracterul oarecum natural al stilului. Dacă stilul este omul însuși, nu rezultă, oare, că orice om are un stil al său, un chip de a întrebuința instrumentul general al limbii capabil de a-l exprima în diferențierea lui individuală ? Dacă s-a putut face vreodată această afirmație categorică, lucrul se datorește unui concept incomplet al individualității omenești. Contribuția modernă a științelor sociale ne mijlocește astăzi o altă înțelegere a fenomenului individualității. Oamenii nu sînt realități complete și închise în mijlocul unei societăți care rezultă numai din însumarea lor. Buffon, debitorul liberalismului atomist al secolului al XVIII-lea, putuse crede astfel. Astăzi știm mai bine că așa-numitele individualități omenești sînt produsele de interferență a mai multor influențe sociale. Prin poarta individualității pătrundem pe căile mai multor feluri generale de a fi. Acestei împrejurări i se datorește faptul că nu numai vorbitorii comuni, dar și scriitorii cei mai de seamă prezintă între ei afinități, ca unii care aparțin anumitor cercuri ale societății și ca unii care sînt mișcați de anumite curente intelectuale, morale și estetice. Pentru cercetătorul de azi există nu numai stiliști, dar și stiluri ; nu numai scriitori individuali, dar și grupări care îi conțin, curente care îi poartă.

În lucrarea de față[1], consacrată artei prozatorilor români, am ținut seamă de ambele principii enunțate mai sus. Am analizat prozatorii noștri în particularitatea lor stilistică individuală, dar și în curentele stilistice care îi cuprind.

1941

---

1 Tudor Vianu se referă la volumul *Arta prozatorilor români* (n. ed.).

LIMBA POETICĂ

Orice cuvînt sau înlănțuire de cuvinte trezește în mintea celor care le ascultă, în afară de reprezentarea înțelesului lor propriu, pe aceea a altor înțelesuri, cu care cele dintîi sînt legate. Acestea din urmă se rînduiesc într-unul sau altul din domeniile vieții și activității omenești, și, grație acestui fapt, toate manifestările vorbirii dobîndesc puterea de a produce, nu numai imaginea sau ideea care alcătuiește obiectul mărginit al comunicării, dar și reprezentarea locului pe care vorbitorul îl ocupă în viața socială și a felului activității sale. Cînd, în fața copacilor unei păduri, cineva ne vorbește despre *esențele* care o constituie, înțelegem că avem de a face cu un silvicultor, și cînd altcineva se ocupă de *spețele* care își duc viața în curtea lui de păsări, sîntem îndreptățiți să presupunem că proprietarul găinilor, rațelor, curcilor ș.a.m.d. trebuie să fie vreun naturalist sau avicultor.

Dacă există însă o limbă a acestor diferite specialități, nu există și una a poeților ? Părerea generală afirmă că se poate, în adevăr, vorbi de o limbă poetică. Multe cuvinte ale limbii (pentru a nu mai vorbi și despre înlănțuirile dintre ele) par a avea puterea să ne ducă cu mintea în sfera poeziei și să ne facă a înțelege că cel care le întrebuințează este un poet. Care sînt însă caracterele acestei limbi speciale ?

Răspunsurile date acestei întrebări nu s-au potrivit totdeauna între ele. Altădată, în epoca clasică a literaturii, treceau drept poetice cuvintele care exprimau înțelesuri

cu totul generale. *Zburătoare* părea mai poetic decît cuvintele speciale care denumesc felurile zburătoarelor : vrabie, cioară, cîrstei etc. Clasicismul împărțea cuvintele în nobile și vulgare, și, bineînțeles, poetice nu erau decît cele dintîi. Cînd însă revoluția franceză, la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, a proclamat egalitatea cetățenilor, principiul egalității s-a extins și asupra cuvintelor limbii, încît o mare parte dintre acestea, altădată considerate drept vulgare și nepoetice, au dobîndit drepturi depline în cetatea poeziei. Ba chiar, în epoca literară care a urmat revoluției franceze, adică în epoca romantică, au început a fi simțite drept poetice tocmai cuvintele mai speciale, împrumutate din viața practică și comună, și din îndeletnicirile profesionale. Altădată erau apreciate cuvintele incolore și nobile ; acum începură a fi gustate cuvintele concrete, colorate, pitorești și populare.

Gh. Asachi, scriitorul moldovean cu atîtea merite în fixarea limbii noastre literare, a evocat odată vremea în care graiul poporului nu avea încă drepturi poetice, scriind :

Muzele-n nemernicie spăimîntate umblau și mute,
Ne-ndrăznind idioma patriei din cenușa ei să-nvie.

Într-altă poezie a sa, în care sărbătorește evenimentul deschiderii Teatrului Național din Iași, Asachi se felicită că pe noua scenă se va auzi limba care altădată „se vorbea numai la stînă“, a acelora care „ne dau pîine și miere“. Revoluția romantică se produsese, deci, pentru Gh. Asachi.

Trebuie să adăugăm că, deși asupra acestei îndrumări nu s-a mai revenit niciodată în ultima sută de ani, nu putem vorbi despre o limbă a poeziei ca despre una fixată o dată pentru totdeauna. Limba vie și colorată a poeților este ca o pînză foarte întinsă în care poeții de seamă ai fiecărei generații croiesc tot alte și alte figuri. Una este limba lui Asachi și Conachi, alta — a lui Alecsandri, a lui Eminescu sau a lui Coșbuc. Fiecare din acești poeți au adus chipuri de exprimare proprii situării lor istorice și sociale. Cînd se va scrie istoria limbii noastre literare, transformările graiului poetic, în legătură cu cele ale așezărilor sociale, vor deveni cu totul evidente. Se poate,

deci, spune că așa-zisa limbă poetică nu este decît limba diferiților poeți, o realitate în veșnică prefacere, nu una încremenită o dată pentru totdeauna.

Se întîmplă însă că orice poet de seamă impune generației sale, și uneori chiar generației imediat următoare, un anumit vocabular, anumite forme și expresii. Prestigiul pe care operele acestora l-au cîștigat lucrează, astfel, și după ce glasul lor a amuțit. În astfel de împrejurări, este simțită drept poetică limba vreunui maestru al prezentului sau al trecutului apropiat. Așa s-a întîmplat cu limba lui Eminescu. Într-o anumită epocă, a scrie poetic însemna a scrie în limba lui, cu expresiile lui preferate, culese din domeniile de viață în care el se situa mai deseori. Pînă după 1900, tipul poetului eminescian n-a fost deloc rar în literatura noastră, deși, între timp, Gheorghe Coșbuc, reprezentantul țărănimii ardelene, era pe cale să impună un temperament poetic nou și un alt grai poetic.

Din sfera înrîuririi eminesciene s-a desprins Al. Vlahuță, un scriitor plin de însemnătate în direcția dezvoltării conștiinței sociale și morale a culturii noastre, dacă nu și în aceea a transformării mijloacelor lingvistice ale poeziei. Am încercat să arăt altă dată cum la Eminescu se împerechează vorbirea familiară cu aceea filozofică. Așa se întîmplă și la Al. Vlahuță. Cînd acesta se adresează unei tinere fete, în ton familiar :

Cum curge vremea și ne-ngroapă !
Ia vezi ce mare te făcuși :
Mai ieri erai numai de-o șchioapă,
Cînd te pierdeam printre păpuși

și cînd altă dată el face să răsune o vorbire care nu pregetă în fața acelorași neologisme, folosite altădată de Eminescu, ca în următoarea strofă :

Știi tu încă ce-i viața ? Ai avut tu cînd pătrunde,
Nu problemele ei vaste, încîlcite și profunde,
Dar un tremurat de suflet, licărirea ta de-o clipă,
Cînd atîtea-ți schimbă vremea c-o bătaie de aripă
În vertiginosul haos de priveliști ce te-nșală
Sub imensa și eterna armonie generală ?

Vlahuță continuă a întrebuința mijloacele limbii lui Eminescu. El continuă a se situa în regiunile marelui său înaintaș, căci este probabil că pentru el „limba poetică“ însemna limba unei mari creații poetice anterioare.

Așa-zisa limbă poetică pare, deci, a avea două înțelesuri. Trebuie deosebit cu toată limpezimea între limba mereu vie a marilor poeți și noțiunea unei limbi poetice tradiționale, pe care o generație o primește de la o generație anterioară, dar știe totdeauna s-o depășească odată cu apariția fiecărui mare poet nou.

1950

DIN PROBLEMELE LIMBII LITERARE ROMÂNE A SECOLULUI AL XIX-LEA

Limba literară română a secolului al XIX-lea, adică limba folosită nu numai în operele literare, dar și în scrierile științifice, în textele politice și în cele administrative, în ziarele sau în convorbirile oamenilor culți ai acestei vremi, a cunoscut o dezvoltare care impune cercetarea ei istorică. Studiul limbii literare române a veacului trecut prezintă o mare însemnătate pentru că felul în care au vorbit înaintașii noștri cei mai apropiați a determinat și explică modul în care ne exprimăm astăzi. Acest sector al dezvoltării limbii române este însă unul din cele mai puțin cercetate de lingvistica noastră. Problema se impune totuși și se poate prevedea momentul apropiat în care cercetătorii se vor opri în fața ei, pe baza cunoașterii tuturor documentelor scrise ale vremii. Deocamdată nu vom încerca decît schițarea cîtorva din principalele linii de direcție ale dezvoltării amintite, întemeiate pe un material mai restrîns.

Limba literară română a secolului al XIX-lea s-a dezvoltat din limba literară a secolului anterior, și problemele ei au fost acelea pe care i le-a impus, pe de o parte, faza de dezvoltare în care se găsea graiul nostru către sfîrșitul acestui din urmă veac, pe de altă parte, noile împrejurări sociale și politice. Ceea ce a devenit limba literară în secolul a XIX-lea a rezultat din multipla nevoie de a elimina acele particularități ale limbii secolului al XVIII-lea care nu mai corespundeau împrejurărilor

sociale ale noului veac, de a o îmbogăți cu mijloacele de expresie cerute de nevoile mai noi ale culturii, de a asigura acea stabilitate și corectitudine a formelor, menite să rezerve atenția scriitorilor pentru singurele, dar mai înaltele nevoi ale comunicării științifice și literare, de a o face să se îmbogățească din izvorul graiului popular pentru a se pune astfel, ca un instrument superior de cultură, la îndemîna păturilor celor mai largi ale națiunii.

După 1870, cînd latinismul făcea încă ravagii într-o parte a presei periodice și a literaturii, Al. Lambrior, unul din primii noștri lingviști, credea totuși că limba literară a vremii sale nu-și poate propune un alt scop mai vrednic a fi urmărit decît înapoierea către formele limbii veacului al XVIII-lea. În articolul său *Limba română veche și nouă*, din *Convorbiri literare*, 1873, Al. Lambrior își propunea să dovedească faptul că limba secolului al XVIII-lea era într-atît de formată, încît ea „poate sluji de pilduire acelor care vor să mai vorbească și să scrie limba românească și nu țintesc la dărăpănarea ei desăvîrșită, fără nici un temei, poreclită propășire". Dovada trebuie s-o facă analiza textului manuscris al *Cugetărilor* lui Oxenstierna, renumitul om politic și moralist suedez, făcută din franțuzește de un tălmăcitor necunoscut, în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea. Limba acestei traduceri, probabil cea dintîi făcută din franțuzește în graiul nostru, este incontestabil curată și ușor de înțeles de un cititor actual. Dar, dincolo de constatările lui Lambrior, faptul care ne izbește este tocmai sărăcia vocabularului, lipsa tuturor termenilor proprii în legătură cu viața morală și intelectuală : o lipsă izbitoare într-un text filozofic, cum este acel al traducerii lui Oxenstierna. Alăturarea cîtorva scurte texte, în originalul francez și în traducerea lor românească, vădește îndată neajunsul semnalat.

Astfel, traducătorul nu are un cuvînt propriu pentru *prudence*, pe care îl traduce prin termenul, cu o sferă mai întinsă, *pricepere* : *„L'homme pût être averti des périls qui le menacent, et qu'ensuite la prudence les lui fit éviter"*, notează originalul francez ; tălmăcitorul român traduce : „Omul să se poată mai înainte a se feri de

primejdiile ce-l îngrozesc, și priceperea să-l facă să fugă de dînsele". *Raison* este redat prin *socoteală*: *[la vue] „est cependant le premier des sens qui se révolte contre la raison"* devine în românește: [vederea] „este din cea mai intîi simțire care se ostește contra socotelii".

Pentru acțiunea *imaginer*, traducătorul găsește cuvîntul mult mai larg *a cugeta*: *„Les anciens ont imaginé l'amour aveugle"* devine în românește: „Cei vechi au cugetat pe dragostea oarbă".

Curiosité este redat prin *iscodire*: *„l'excessive curiosité des femmes"* dă loc la transpunerea: „iscodirea lor [a muierilor] cea peste măsură".

Traducătorul român al lui Oxenstierna nu are, deci, la dispoziție nici pe „prudență", nici pe „rațiune", nici pe „a imagina", nici pe „curiozitate" și, desigur, nici alte multe cuvinte corespunzătoare aspectelor și fenomenelor vieții intelectuale și morale, a căror expresie va deveni cu totul curentă în secolul următor și va îngădui scriitorilor comunicarea gîndurilor și observațiilor făcute asupra vieții interioare a omului. Limba traducerii lui Oxenstierna este, deci, curată, pentru că nu vădește influențele recente ale unei limbi străine, dar ea este încă destul de săracă.

Aceste caractere nu aparțin însă tuturor scrierilor secolului al XVIII-lea. Turcismele și grecismele sînt foarte numeroase în aceste scrieri. Astfel, în *Istoria otomanicească* a lui Ienăchiță Văcărescu, citim: „Noi ce ne aflăm la Nicopoli fără de protecția lui Selim-pașa, căci îl trămisese Împărăția la Bender, într-un serhat, lipsiți de toate cele trebuincioase și ca cum eram închiși, căci nu eram slobozi să mergem aiurea și nu numai nu ne aflam atunci în vreo vină, ci unii din noi aveam și merit la devlet, dupe credința cu care ne-am purtat în ceailaltă resmeriță, mai vîrtos eu că aveam de atunci fermanuri și multe buiurultiuri arătătoare de aceasta, am trimis un arzohal cu unul din boieri la înaltul devlet, întru care făceam rugăciune că să avem voie să mergem la memeliki mahruse, la un loc cum este Odriul, unde să putem a înlesni petrecerea vieții. Acest arzohal, după ce l-au luat vezirul, ne-au trămis răspuns să stăm acolo pînă ce va face hotărîre."

În afară de multele turcisme, referitoare la noțiunile vieții administrative: *serhat* (fortăreață turcească la graniță), *ferman* (ordin al sultanului), *buiurultiuri* (ordonanțe, dispoziții), *devlet* (Sublima Poartă, Imperiul Turcesc), *arzohal* (petiție colectivă), Ienăchiță Văcărescu întrebuințează și grecisme, referitoare, mai ales, la fenomenele vieții morale. „La Rodos, citim în altă parte, eram afundați în multă întristare și nu pentru noi, căci noi pe unde am trecut și acolo am fost primiți cu multă peripiisis și cinste de toți cei mari, ci pentru familiile noastre, ce nu numai erau depărtate de noi, ci le lăsasem într-un serhat ca Nicopoli, fără nici o protecție omenească." Dacă *peripiisis* (îngrijire) este un grecism, *protecție*, pe care l-am întîmpinat de două ori în textele de mai sus, este un neologism franțuzesc transmis după cum arată forma acestui cuvînt, prin influența rusă.

Tabloul limbii literare a secolului al XVIII-lea devine astfel mult mai complex decît îl arăta traducerea *Cugetărilor* lui Oxenstierna.

Dar, pentru a vedea diferitele direcții care domină limba literară română, așa cum este transmisă secolului al XIX-lea, un document lingvistic de cea mai mare însemnătate este *Țiganiada* lui I. Budai-Deleanu, care datează tocmai de la limita celor două secole, din 1800. Evident, ca ardelean, Budai-Deleanu aparține unui cerc de cultură mai înaintat decît acela din principate, căci aici dăduse roade influența latină, veche de aproape o sută de ani în acest moment, și, în general, atingerea cu cultura apuseană era mai întinsă aici. Budai-Deleanu dispune de întreaga terminologie politică. În interesantul cîntec al X-lea, unde se discută avantajele diferitelor regimuri politice, Budai-Deleanu vorbește despre *monarhie, democrație, aristocrație, republică, dictator, consul, soțietate, anarhie, pragmatice* (canoane pragmatice). Uneori, din aceste cuvinte el derivă adjective cu un sufix mult întrebuințat în epocă: *monarhicesc, aristocraticesc*. Neologismele de proveniență apuseană nu sînt rare la Budai-Deleanu. Întîmpinăm, de pildă, cuvinte ca *a invita* („dracii... îi invita[u pe țigani] cătră păcate" — ed. Byck, X, 5), *natura* („Însuș mama natură ne arată / Că toată chivernisirea bună / Vine și spînzură dintr-o mînă" — X, 35),

primar (explicat în notă : „de rîndul dintîi“), *intrigant* („Aşa la dregătorii primare / Vin întriganţi ş-amegei neharnici / Trufaşi bogătari cu punga mare / Şi minte mică, pentru că-s darnici“ — X, 43), *delegat* (explicat în notă : „adecă hotărît despre mulţime şi solitoriu : Ci din toată ceata un delegat“ — X, 27), *elegant* (ca substantiv : „Nice să cunosc pe dinafară / De pe porturi, precum eleganţii“ — X, 84). Grecismele, caracteristice epocii fanariote în principate, nu lipsesc nici ele din limba acestui scriitor ardelean, precum : *adiafor* (indiferent : „adiafor este în ce hai merge cineva la rai“ — IX, 109, în notă), *polite* (civilizate : „La Bactra, Vavilon, Memfi ş-alte / Cetăţi polite, în prisos de toate“ — X, 7), *ostracă* (scoică, prin care se indica votul în agora, ca în procesul lui Aristid : „Prin o mişea lăpădată ostracă / Aristid de pildă să vă fie“ — X, 46), *epithalamion* (epitalam, cîntec de nuntă : „Scornisă, pe gustul lui Nason, / Mirelui un epithalamion“ — IX, 29), *energhie* (putere, forţă : „Apoi fără energhie rămasă, / Ş-această stăpînie de casă“ — X, 59), *protimisire* (întîietate : „Iar între sine făr' contenire / Să luptă pentru protimisire“ — X, 66), *a metahirisi* (a folosi, a uza de, a rîndui : „Unul numa, din toată sămînţa / A lui să punem că va fi rău, / Metahirisind a sa putinţă / Volniceşte, după chieful său“ — X, 90). Turcismele sînt rare de tot la Budai-Deleanu. Întîmpinăm cîte un *cilibiu* (nobil) : „A să împodobi cu gingăşie... / Într-aceasta faptele să încheie / A coconaşilor cilibii, / A patriii noastre de acum fii“ — VII, 9), *a cilibi* (a înnobila : „Vezi ce face o singură hîrtie, / Cum cilibeşte într-o clipită / Toată viitoarea sămînţie“ — X, 122), sau de cîte un termen apărut acolo unde este vorba de lumea turcă : [Sultan Mahomet] „în chip de mare solie / Nişte capigii [demnitari] vicleni trimească... / Ziceau : nu să cădea măriii-tale / Să ne bagi atîta frică în spate / Cu cele blăstămate cealmale“ [turbane, prin sinecdocă : turci], V, 43, cp. I, 107 ; „Ian vie acum dă hăi cu cealmale, / Să deie pă a noastră ţigănie“.

Budai-Deleanu introduce astfel multe cuvinte neologistice, mai ales din izvorul apusean, puţin folosit în acel moment în principate, şi din cel grec şi turc, mult întrebuinţate dincoace de munţi. Dar, cu toată această deschidere a sa către toate înrîuririle care puteau îmbogăţi tezaurul său naţional şi terminologic, limba sa se alimentează în special din limba poporului. O spune el însuşi : „Întîi caută a lua aminte că poetul în voroava sa deobşte să ţine pretutindene de chipul vorbei deobşte şi întrebuinţază cuvinte obştite între ţărani, afară de tîmplări, cînd vorbeşte altcineva, căci atunci aşa-şi chibzuieşte voroava să fie cuviincioasă persoanei care vorbeşte“ (IV, 14, în notă). Scriitorul este conştient, deci, de principiul diferenţierii stilistice a limbii folosite într-o operă literară. Limba este, pentru el, un mijloc al caracterizării artistice şi se distinge, în întrebuinţarea pe care i-o dă, printr-o supleţe deosebită. *Ţiganiada* devine astfel o oglindă a tuturor posibilităţilor graiului nostru la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Interesant este că, cu toată strădania lui de a-şi îmbogăţi vocabularul din izvoarele cele mai variate, Budai-Deleanu păstrează atît numeroase cuvinte, cît şi forme arhaice, de pildă infinitivul lung („Căci întru adunările mai toate / Unde norodul fără osăbire, / A vorbi şi sfătuire poate, / Purure... pricire... stăpîneşte“ — X, 25), sau conjunctivul şi condiţionalul redat prin auxiliar + infinitivul lung („Aşa noi voind înţălepţeşte / A tocmire o dreaptă stăpînire / Un cap s-aşezăm de temelie“ — X, 36 ; „Atunci numa şi eu m-aş plecare / La monarhia cea lăudată“ — X, 83). Opera lui Budai-Deleanu este, astfel, unul din documentele cele mai expresive pentru cunoaşterea stadiului pe care îl atinsese limba literară română în momentul în care atinge pragul veacului nou.

Aspiraţia societăţii româneşti, la începutul secolului al XIX-lea, către libertate şi forme naţionale de viaţă cerea transformarea limbii literare, prin înlăturarea unora dintre particularităţile ei trecute sau prin accentuarea anumitor tendinţe, apărute încă din veacul precedent. Dezvoltarea burgheziei româneşti ţintea către înlăturarea feudalismului şi a jugului străin pe care acesta îl tolerase, ba chiar îl considerase ca pe un aliat. Lupta pentru libertatea naţională şi socială este tema proprie burgheziei româneşti în ascensiune. În această luptă se simţea nevoia ajutorului unei culturi mai înalte, mai cu seamă de ajutorul culturii popoarelor în care burghezia zdrobise feudalismul şi luase în mîini frînele puterii politice. Oglindirea în limba literară a acestor tendinţe va deter-

mina principalele direcţii ale dezvoltării ei în secolul al XIX-lea, şi anume : 1. eliminarea turcismelor şi grecismelor, ca expresie a feudalismului înaintaş, 2. introducerea neologismelor corespunzătoare noilor noţiuni ale unei culturi superioare, 3. fixarea formelor, adică asigurarea unui nivel al corectitudinii în vorbire, 4. apropierea limbii literare de limba poporului, corespunzătoare aspiraţiei către forme naţionale de viaţă.

Un fenomen izbitor al limbii literare a secolului al XIX-lea este repedea dispariţie a turcismelor şi grecismelor. Cuvintele aparţinînd acestui sector aproape nu se mai găsesc în textele literare ale acestui secol. Abia dacă mai întîlnim cîte un cuvînt derivat cu un sufix de origine greacă, de pildă la un Barbu Paris Mumuleanu (*Caractere-ruri*, 1825) : [Cei mari] „Nu ştiu că sînt mincinoşi, / Şireţi, diplomaticoşi... / Şi supunerea ce-o dau, / Zic că datorie au, / Şi că meritarisesc / Acei mici de le slujesc" ; sau la un Al. Hrisoverghi, *Magariul ingimfat* (înainte de 1837) : [S-au făcut] „Din magariu ce era de rînd / Magariu decorarisit / Şi cu clopotul la git" etc.

Sînt ca ultimele rămăşiţe ale unei influenţe prea îndelungate şi care, în adînca prefacere a mentalităţilor, abia dacă se mai afirmă în cîte un procedeu de formare a cuvintelor.[1]

Nici chiar un scriitor ca Anton Pann, care, prin originile lui balcanice, cunoştea multe din vechile cuvinte de provenienţă orientală, nu le mai întrebuinţează decît pentru „culoare locală", adică atunci cînd, vorbind despre oameni şi întîmplări din Imperiul Turc, foloseşte şi cîte un cuvînt presupus a fi întrebuinţat de acei oameni şi în acele împrejurări. Astfel, cîrpaciul din *Povestea vorbii* (1847), care ia un angajament imprudent faţă de sultanul său, observă cu ironie cum se umflă sub bătaia vîntului largul său pantalon turcesc : „Ei, ciacşir, ciacşir ! / Te primbli tu acuma, te mîndreşti în şir, / Dar te-oi vedea mîine cum te vei umfla / Şi care răspunsuri le vei răsufla" (*Pagini alese*, ed. I. Fischer, E.S.P.L.A., I, 173). Nastratin-Hogea doreşte să-şi atîrne *chiulaful* (căciulă turcească, fes mare) în singurul cui pe care şi-l rezervase în casa vîndută unui bogătaş (II, 181). Şcolarii lui Nastratin-Hogea sînt învăţaţi să strige *hair-ola !* ori de cîte ori învăţătorul lor strănută etc. *Ciacşir, chiulaf, hair-ola* fac aici „culoare locală", şi, întrebuinţîndu-le, Anton Pann procedează la fel cu V. Alecsandri în teatrul său, cu N. Filimon în *Ciocoii vechi şi noi*, şi cu I. L. Caragiale în *Kir Ianulea*, atunci cînd aceşti scriitori folosesc cuvinte datorite influenţelor orientale. Astfel, ceea ce surprinde mai degrabă la Anton Pann este tocmai apariţia multelor neologisme, ca termeni izolaţi sau ca expresii, uneori în forme şi cu accepţii nefixate : seci caprice (II, 117), „Puse om îndată cu un trîmbiţaş / Ca să publiceze strigînd prin oraş" (I, 161), „Şi de bucurie bunul suveran / Pe cîrpaciu-ndată îmbrăcă-n caftan" (I, 171), „Apoi tot gîndind în sine ce ar întrebuinţa, / Cu ce manevre, şcolarul ceva, ceva a-nvăţa" (II, 176), „Împăratul, care era doritor / Să vază-n persoană p-acest ghicitor, / Cum îl văzu-ndată mult s-a bucurat / Ş-îl trimise-n pompă la un alt palat" (I, 174), „Barba-ntîi mi s-a albit... / Că pe barba totdauna elementele o bat, / Ea sufere vînturi, geruri, brume, ploi neîncetat" (II, 186). *Caprice, a publica* (a aduce la cunoştinţă publică), *suveran, manevre* (procedee), *în persoană, în pompă* (cu fast), *elemente* (fenomene meteorologice) etc. erau cuvinte recent introduse în momentul în care le întrebuinţa Anton Pann, dar care aparţineau vorbirii familiare. Unele din ele şi-au schimbat forma (pl. *caprice* înlocuit prin *capricii*), altele au pierdut accepţia pe care le-o dădea Anton Pann *(a publica, manevre, elemente)*, dar marele lor număr în operele acestuia ne indică epoca respectivă drept una din acele în care, prin introducerea multelor neologisme, graiul nostru dobîndea o fizionomie nouă.

Mai ales nevoia de cuvinte noi a ştiinţelor, a filozofiei, a cercetării istorice, a analizelor morale se satisface prin masiva introducere de neologisme în epoca de după 1830. Uneori pentru îndestularea acestor nevoi se recurge,

[1] Procedeul va fi ridiculizat şi mai tîrziu de N. Nicoleanu, în *Despre influenţa lecturei romanţelor streine*, din 1877 : „Chiriţe şi preţioase ridicule, care cred cu naivitate că nobleţea şi fericirea consistă în a se *amusarisi*, a se *prezentarisi*, a se *invitarisi*" (Ed. Minerva, p. 122).

în afară de neologisme, la decalcuri şi la traduceri. Alternanţa acestor diferite procedee de creare a unor noi cuvinte alcătuieşte unul din aspectele cele mai interesante ale limbii literare române în secolul al XIX-lea. Îl putem urmări, de pildă, comparînd, fie şi fragmentar, *Regulile sau gramatica poeziei*, 1831, traduse de Heliade, cu originalul lui Lévizac şi Moysant : *Cours de littérature, d'histoire et de philosophie*, 1814 (stabilit de D. Popovici în *Ideologia literară a lui I. Heliade-Rădulescu*, p. 21 şi urm., cp. şi I. H.-R., *Opere*, 1943, II, p. 432 şi urm.). Acolo unde originalul notează : *„La poésie en* (în *Henriada* de Voltaire) *est riche et harmonieuse, le sujet est bien choisi, les sentiments en sont admirables"*, traducerea românească găseşte următoarele echivalenţe : „poezia ei este bogată şi armonioasă, sujetul — nobil şi bine ales, simtimenturile — vrednice de mirare". Fraza : *„l'ouvrage est froid et sans intérêt et l'auteur s'est jugé lui-même en disant qu'un poème, parfait d'ailleurs, s'il ne touche point est insipide en tout temps et en tout lieu"*, este redată prin : „Fapta e rece şi fără interes, şi autorul şi-a făcut singur judecata, zicînd : o poemă, oricît de desăvîrşită va fi, dacă nu atinge este neplăcută în toată vremea şi în tot locul". Pasajul ceva mai lung : *„Lorsqu'en Italie on entend un habile improvisateur préluder sur son clavecin, se laisser d'abord remuer les fibres par les vibrations harmoniques de l'instrument, et quand tous les organes du sentiment et de la pensée sont en mouvement, chanter des vers qu'il improvise sur un sujet donné, s'animer en chantant, accélérer lui-même le mouvement de l'air sur lequel il compose, et produire alors des idées, des images, des sentiments, quelquefois même d'assez longs traits de poésie et d'éloquence, dont il serait incapable dans un travail plus réfléchi"*... este tradus prin : „Cînd aude cineva în Italia un improvizator gătindu-se asupra clavisenului, mai întîi să se lase a i se aprinde toate vinele prin săltările cele armonioase ale instrumentului ; şi după ce toate organele simtimentului şi ale cugetării sînt în mişcare, să cînte versuri care el improvede asupra unui sujet dat, să se însufleţeze cîntînd, însuşi să iuţească mişcarea ariei asupra căreia compune şi să producă atunci idei, închipuiri, simtimenturi, încă şi cîteodată şi semne de poezie şi de elocvenţie îndestul de lungi, care, întru un lucru mai cu gîndire, nu e destoinic a le naşte..."

Interesant este a stabili, comparînd aceste cîteva fraze traduse cu originalul lor francez, cum cele mai multe din neologismele acceptate n-au trecut în limba de mai tîrziu, în forma pe care le-a dat-o Heliade. Astfel, *sujet*, întrebuinţat cîtva timp (cp. N. Bălcescu, *Despre starea soţială a muncitorilor plugari*, *Opere*, 1949, II, 198 : „Într-o zi ne vom întoarce asupra acestui sujet"), n-a rămas pînă la urmă în limbă. I s-a preferat neologismul de provenienţă latină *subiect (subjectum)*.[1] Pentru *clavecin* se încearcă o adaptare cu modificare fonetică în rădăcină : *clavisen*, care nu s-a impus. Pentru *éloquence*, Heliade încearcă forma latinizantă : *elocvenţia (eloquentia)*, înlocuit mai tîrziu prin *elocvenţă* (după o încercare cu *elocuenţă*, cf. antologia lui G. Adamescu : *Elocuenţa română*, f.a., probabil în jurul lui 1900, desigur sub influenţa grafiei : *eloquenţa — it. eloquenza)*, întrebuinţată, de pildă, de M. Kogălniceanu : *Discurs la jubileul de 25 de ani al Academiei :* „alergau cu miile studenţii ca să-i asculte vorbirea şi elocuenţa sa [a profesorului Gans], dulce ca o melodie" (*Opere*, p. 111). Uneori, evitînd neologismul, Heliade încearcă formarea unor cuvinte prin calchierea derivaţiei într-o altă limbă ; astfel, dacă fr. *sentir* dă pe *sentiment*, se poate forma din *(a) simţi* un *simtiment*, deşi mai logic ar fi fost *simţiment* (cp. totuşi Bălcescu, care păstrează forma heliadistă, în *o. c. :* „simtimente de omenire şi dreptate"). Pentru *improviser* (*a improviza*) se calchiază un *(a) improvede* (*im + pro + vede — viser)*, care nu s-a impus. Mai fericit a fost *arie* pentru fr. *air* sub influenţa it. *aria*. Traducerile de termeni sau expresii nu sînt nici ele totdeauna izbutite. *Vrednice de mirare* nu mai este simţit astăzi ca echivalentul just pentru *admirables*, de asemenea nici *faptă* pentru *ouvrage* (dedus din fr. înv. *oeuvrer* — a lucra, a produce, a face, cp. şi it. *operare)*, *vine* pentru *fibres*, ne-

---

1 De asemenea lui *projet*, prezent la un moment dat, i s-a preferat *proiect ; objet* (cf. Heliade, *Visul*, v. 65) a fost înlocuit prin *obiect*.

plăcut pentru *insipide, săltări* pentru *vibrations, închi-ruiri* pentru *images.*

În toate aceste încercări de a introduce noțiuni noi prin folosirea unor cuvinte existente în limbă, Heliade procedează încă la fel cu traducătorul din secolul al XVIII-lea al lui Oxenstierna. Nici expresiile străine nu sînt mai bine redate de Heliade : „autorul și-a făcut singur judecata", pentru *„l'auteur s'est jugé lui-même" ;* sau : „un lucru mai cu gîndire", pentru *„un travail plus réfléchi"* sînt versiuni care nu au toată claritatea. Nici construcțiile nu sînt deplin stăpînite de traducător. Vorbirea indirectă din *„l'auteur s'est jugé lui-même en disant qu'un poème... s'il ne touche point est insipide"* a fost redată prin vorbire directă mai proprie comunicărilor orale : „autorul și-a făcut singur judecata, zicînd : o poemă... dacă nu atinge este neplăcută". Stilul este greoi, mai ales în ultimul pasaj citat, prin repetarea prea insistentă a lui *și,* apoi prin aglomerarea cuvintelor de legătură : *încă* și *cîteodată.* Prefața din 1831 este astfel un document al multelor greutăți cu care, la acea dată, se mai luptau scriitorii noștri în notarea gîndirii mai înalte.

Traducerea ca procedeu de formare a unor cuvinte corespunzătoare noilor noțiuni continuă cîtva timp a fi folosită. Bălcescu scrie *atîrnare* pentru *dépendence* („starea de atîrnare și supunere desăvîrșită în care se aflau cultivatorii săraci și dezarmați înaintea stăpînului lor războinic", I, I, 190), *orășenie* pentru *bourgeoisie* („caracterul înălțării orășeniei în Apusul Europei", I, II, 100), *simțibilitate* pentru *sensibilité* („legi de privilegiu care-l făcură atît să sufere și cari stinseră în inima lui [a poporului] fibra simțibilității", I, II, 118), *a inima* și *inimat* pentru *animer* și *animé* etc. Tot astfel, M. Kogălniceanu (în articolul *Sclăvie, vecinătate și boieresc* din *România literară,* 1855, republicat de Dan Simonescu în *Scrieri sociale,* 1947) încearcă o *simzație* pentru *sensation* (*senzație*) : „Acest roman... *[Coliba lui Moș Toma]* au făcut simzație atît de mare în îmbele emisfere" (*o. c.,* 49). Dar cum nici una din aceste traduceri nu era satisfăcătoare, ceea ce a dus mai tîrziu la adoptarea neologismelor : *dependență, burghezie, sensibilitate, a anima, animat, senzație*[1] etc., a putut exista la un moment dat impresia că neologismele exprimă mai bine, în orice împrejurare, nuanța gîndirii. De aici marea lor mulțime în scrierile culte ale vremii, de pildă la Bălcescu : *concuistă* [unele societăți] („s-au format prin concuistă", II, 187), *concherant* („Popoarele concherante... sînt mai ades streine agriculturii", II, 187), *iluzoară* („libertatea țăranilor se făcu iluzoară", II, 196), *memoar* („un memoar scris de un boier", II, 197), *a suscrie* [cei slabi] („se văzură siliți a suscrie la legile cele mai aspre", II, 190), apoi *conființă, a dirige, desperanță, a expia, favorul, a mepriza, solemnel, seanță, serf* etc., etc. În concurența dintre neologism și traducere, cele dintîi au arătat adeseori mai multă vitalitate. A învins *independență* și nu *neatîrnare,* puternic încă la 1877, cînd se vorbea de *războiul de neatîrnare ;* a învins *burghezie,* și nu *orășenie, sentiment,* și nu *simțiment ; a anima,* și nu *a inima* etc. Totuși nu toate neologismele au avut aceeași vigoare, căci au dispărut toate acele pe care le-am spicuit ceva mai sus în textele lui Bălcescu. S-au menținut adică numai acele neologisme corespunzătoare unei nuanțe de înțeles pentru care nu avem în limbă cuvîntul corespunzător.

Fiindcă nu a înțeles această lege de dezvoltare a limbii, Heliade a trebuit să plătească cu repedea perimare a unei părți foarte întinse a operei lui. De unde în faza de la 1830 l-am văzut pe Heliade preferînd traducerea neologismului, îl vom afla într-o fază ulterioară nu numai dînd întîietate neologismelor, dar și înmulțindu-le într-un asemenea număr, încît limba lui dobîndește o fizionomie cu totul deosebită de limba întregului popor. Este faza italienismelor lui Heliade, care a compromis nu numai valoarea literară a scrierilor lui mai noi, dar a produs dezastre mai generale în epoca lui și ceva mai tîrziu. Limpedea strofă a *Cîntării dimineții* din 1822 : „Cîntarea dimineții / Din buzi nevinovate, / Cui altui se cuvine, / Puternice părinte, / Decît ție a da ?" primește la republicare, în 1861, următoarele modificări

[1] Totuși *inimat,* ca și alte formații lexice de ale lui Bălcescu, mai este întrebuințat de A. Odobescu : „inimat de nobilă și dreaptă emulațiune" (Ed. Minerva, II, 109).

de lexic și ortografie : „Cîntarea dimineței / Din buze innocente / Cui altui se cuvine, / Omnipotente Pater, / De quît ție a da ?" O poezie din 1836 se numește *Primul baciu*, dar acest *baciu* (it. *bacio* — sărutare) nu cade în întregime în răspunderea lui Heliade, căci cuvîntul mai fusese întrebuințat de Iancu Văcărescu, în fruntea unei serii de poezii din *Curierul românesc*, 1830. Influența italiană se instalase puternic, în momentul acesta, în poezia lui Heliade. *Extaz* este pentru el un cuvînt feminin, ca în italiană și franceză : „Extazea mă învie". *Timid* este pronunțat ca în italienește, cu accentul pe prima silabă : „Genunchii-mi se mlădie ; și-n timida tăcere / Se roagă numai ochii, căci limba-mi este mută". Pentru *trece* e folosit *pasă* (it. *passa*, fr. *passe*) : [Sufletul] „Din marea lui durere la fericire pasă". În versul „Că sufletul meu văduv cu-al tău azi se mărită", ultimul cuvînt reproduce nuanța de înțeles, inexistentă în românește, a it. *maritare* și a fr. *marier* (a uni). Sărutarea pe care i-o dă iubita este „la oameni neștiută, la angeli mult dorită" și, puternic prin acest contact, poetul își propune : „Să svol [it. *svolare*] cu dînsul la Prea-înalte !" Recolta exemplelor poate deveni imensă. În traducerea *Ierusalimului eliberat* al lui Torquato Tasso, Erminia călărește prin „antice selbe" ; „ea guvernă frîul [cu] a ei tremîndă mînă ; prin cîte și mai cîte cărări cotind raggiară" ; ea rătăcește „fără de consiliu" ; „*ma* cînd *junge* la apa Iordanului și descalică pe *prunte*, vede *alberghe solitarii*".

Italienismele lui Heliade au fost eliminate pînă la urmă, totuși nu așa de ușor și de repede. Literatura, publicațiile științifice, presa au stat pînă tîrziu, în Muntenia, sub influența lui Heliade. Heliadismul alcătuiește un capitol destul de lung, dacă nu și foarte fericit, al limbii literare române în secolul al XIX-lea.

În 1860, poetul Al. Depărățeanu publică volumul său *Doruri și amoruri*, în care găsim versuri ca : „Femeie cu ochi negri, cu neagră capilură, / Cu negre și lungi gene și văl negru-mprejur, / Tu semeni, belă, nopții, dar nopții cei obscură, / Ce-ascunde crime negre sub vălul ei obscur."

În aceeași vreme, începe să rimeze Mihail Zamphirescu, căruia i se va publica, abia în 1881, colecția sa de poezii *Cîntece și plîngeri*, conținînd accente precum : „Alegrețea nu mai vine / C-un surîs încîntător, / Să desfete și s-aline / Al meu suflet plîngător." Altă dată ni se vorbește de „nori de tempestă", de „fete care expiază-n lacrimi simțirile d-amor", de „valțul nupțiale", de „verbina legănată de zefirul [accentuat pe prima silabă ca în it. *zeffiro*[1], sau în neogrecul ζέφυρος] ușor" și care „tremă, în deliciu, în ora matinale", de „fruntea adornată de rosa virginale" a iubitei. Această iubită are, în fine, „o rochie gazoasă d-un alb strălucitor", are adică o rochie de *gază*, cuvînt care, în forma it. *gaza* sau în cea fr. *gaze*, desemnează o stofă ușoară și transparentă, fabricată altădată în orașul Gaza din Siria. În nici una din limbile în care este întrebuințat, substantivul *gaze* n-a dat naștere la derivație, adjectivul fr. *gazeux/euse* sau rom. *gasos/oasă* rămînînd rezervat pentru ceea ce aparține sau este de natura gazelor, după cum vor fi înțeles, desigur, și mulți din cititorii poetului heliadist Mihail Zamphirescu.

În vremea în care heliadismul își producea efectele sale, direcția înrudită a latinismului, pornită în secolul al XVIII-lea, în Ardeal, culmina cu *Dicționarul* lui A. T. Laurian și Massim. Ambele curente se unesc pentru a determina una din cele mai grave crize ale limbii noastre literare. *Dicționarul* lui Laurian și Massim lămurea în „Prefatione" : „Glosariu, vocabulariu, dictionariu suntu numirile romanice cele mai usitate, cari s-au applecatu și se appleca la collectioni compenditorie de materi'a unei limbe" etc.

Modul acesta de a scrie găsește mulți imitatori. O traducere din Dion Cassius, prezentată la concursul Academiei din 1874, cuprinde fraze precum : „Tiberiu fu de in generatiune vechia nobila și avu crescere buna. fu inse de un naturelu forte particulariu. Elu nu permitea a se observa ca ce dorește, și cuventele sale nu correspondeau intențiunei sale, ma inca vorbele sale adese ori

[1] La fel accentuează și V. Cîrlova în *Inserare* (din 1830) : „Și zefirul mai rece începe de suspină".

steteau in contradicere directă cu acesta. Toate acele la care nısuia, le nega, şi se parea a dori aceea ce elu chiar urea: se simula irritatu asupra lucruriloru, cechiaru le avea în cugetu, şi se arata bunu candu era mai rau; se parea misicatu de compatimire candu pedepsea mai tare, şi se mania candu erta cuiva; pre celu mai urgisitu inaintea lui, lu privia cu facia cea mai amicabilă, şi tracta cu cea mai mare recela pre amicii sei mai încredıţı."

Lexicul latinist, agravat printr-o ortografie menită să sublinieze etimologia cuvintelor şi să acopere pronunţiile reale, înfăţişa, în astfel de texte, unul din punctele cele mai adînci ale căderii în care alunecase, în unele cercuri, limba literară a vremii. Însărcinat să refereze asupra acestei traduceri, Al. Odobescu (*Opere complete*, 1908, II, 388 urm.) scrie: „Cărţile se scriu spre a fi citite, şi numai acele citiri pot fi profitabile cititorului pe care el le înţelege şi care, conţinînd idei sănătoase, prezentate într-un mod logic, sînt scrise într-o limbă de toţi pricepută, de toţi gustată, într-o limbă care nu dezgustă mintea prin formele şi expresiile ei pocite şi înjosite, nici o spăimîntă prin netrebuincioase şi nejustificabile inovaţiuni."

Combaterea latinismului va trebui să alcătuiască un alt capitol important al unei istorii a limbii literare române în secolul al XIX-lea.

În timp ce se desfăşura curentul de introducere a neologismelor, menit să răspundă temelor mai înalte ale scrisului literar şi ştiinţific, se dezvolta şi un alt curent în limbă. Acesta din urmă, curentul popular, tindea să remedieze gravele neajunsuri în care culminase, prin Heliade şi latiniştii ardeleni şi munteni, curentul neologistic. Triumful final al curentului popular avea să restabilească contactul între limba literară şi aceea a întregului popor şi să asigure, astfel, păturilor largi ale naţiunii folosirea tuturor izvoarelor culturii.

Dar mai întîi trebuia să se normalizeze limba, adică să se stabilească acel nivel al corectitudinii formelor, deoarece unele producţii literare se menţin multă vreme sub acest nivel. Dăm mai întîi cîteva exemple de greşeli

gramaticale, destul de frecvente în scrierile secolului al XIX-lea. Astfel, persoana III plural a indicativului prezent la verbele de conjugarea I construită ca la celelalte conjugări este o greşeală gramaticală deseori întîmpinată pînă pe la 1870. B. P. Mumuleanu o face în mod constant, scriind (în ale sale *Caracteruri*: [Cei mari] „Şi d-ar greşi cît de mult / Ei îndreptări nu ascult... / Fac mese mari, cheltuiesc, / Chem oaspeţi ce-i linguşesc... / În curte cînd plec şi vin, / Vor să vază cum să-n-chin / Oameni mulţi care-i aştept... / Şi n-alerg, nu ostenesc... / Şi-ntr-aceste fumuri fac / Cu cei mici orice le plac, / Dau cu caleşcile lor / Peste cei mici de-i omor" etc.

Chiar după 1850, D. Bolintineanu mai putea scrie, în *Legende istorice*: „Doamna zice cu mîndrie: / Domnii ţării, mari români, / Nu plec fruntea în robie... / Ei se bat la raza stelei cei de foc, / Flăcările albe pe-a lor zale joc...", ba chiar [dame din înalte case] „Cu-ale lor ghirlande ele-aci lumin". I s-a reproşat adeseori lui Bolintineanu lipsa acordului dintre predicat şi subiect: „Ca un glob de aur luna strălucea, / Şi p-o vale verde oştile dormea...", „Cugetele triste nu-i mai turbura...", „Cavalerii trage spadele din teacă". Dar greşeala venea mai de departe, Gr. Alexandrescu scrisese în *Umbra lui Mircea la Cozia*: „Transilvania l-aude, / Ungurii se înarmez", sau în *Prieteşugul*: „Pe aripile vremii plăcerile lui [ale amorului] zbor", ca şi Heliade în *Suvenirul*: „Ziua se duce, ş-altele vin, / Şi fără urmă se strecor toate", sau „Cerescul soare vine, sfinţeşte, / Cu ale noastre zile ce zbor". Nicoleanu va mai scrie încă (*În memoria celor morţi pentru patrie şi libertate*): „Dar unde-i calea sacră, umbroasa bătătură, / Ce duc ochii mulţimii plecaţi, religioşi, / A plînge pe mormîntul străbunilor virtuoşi."

Chiar şi la scriitorii moldoveni, unde astfel de greşeli sînt mai rare, pot fi întîmpinate uneori, ca, de pildă, la C. Stamati, în *Luntrea pe uscat*: „Şi valurile line, de soare poliite, / Chiar ca vesmînt de stofă pe lîngă ea-n-creţite, / Frumos prejura".

O altă greşeală care poate fi considerată, dealtfel, şi ca variantă fonetică moştenită din secolul al XVIII-lea, dar destul de generală în epocă, este înlocuirea pronu-

melui reflexiv *se* prin *să*, pentru care multe exemple pot fi găsite în Anton Pann: „Iubita-i nevastă în urma lor să ia..." „Decît nu să poate să-ţi ghicesc pe loc..." „Deci scăpînd cîrpaciul de traiul cel rău / Şi trăind domneşte în palatul său / Cu averi destule şi cu bogăţii / Să vesti de dînsul l-alte-mpărăţii"; dar nu numai la el.

O altă problemă a asigurării nivelului corectitudinii a fost eliminarea variantelor fonetice regionale, din care dau numai cîteva, puţine, exemple, precum prepoziţia *pe*, frecventă în Muntenia sub forma *pă* (cp. B. P. Mumuleanu: „este scurtă pă picior"), sau sunetele *a*, *ă* şi *gi* pentru *ea*, *e* şi *j*, devenite literare, ca adeseori la scriitorii moldoveni, de pildă la M. Kogălniceanu în articolele tinereţii: *înţăles*, *săcetă*, *deosăbite*, *răci*, *umezală*, *zamă*, *gios*, *împregiur* etc. De la un timp, scriitorii renunţă la fonetismul regional, contribuind astfel la acea fixare a formelor, fără de care nu se putea concepe o limbă literară şi o mişcare culturală a întregii naţiuni.

Limbă literară a întregului popor nu putea fi decît limba poporului. Al. Russo a arătat odată cu toată claritatea drumurile de viitor ale dezvoltării limbii literare române. „Daca este ca neamul român să aibă şi el o limbă şi o literatură", scrie Russo în *Cugetările* sale (ed. P. Haneş, p. 36), „spiritul public va părăsi căile pedanţilor şi se va îndrepta la izvorul adevărat: la tradiţiile şi obiceiurile pămîntului, unde stau ascunse încă şi formele şi stilul; şi de aş fi poet, aş culege mitologia română"... „de aş fi istoric, aş străbate prin toate bordeiele să descopăr o amintire sau o rugină de armă; de aş fi gramatic, aş călători pe toate malurile româneşti şi aş culege limba."

Am arătat obstacolele pe care curentul popular le-a avut de întîmpinat în decursul veacului al XIX-lea. Trebuie însă să spunem că scriitorii n-au aşteptat înlăturarea tuturor acestor obstacole pentru a găsi mijlocul de a folosi o limbă românească firească, limpede şi atît de echilibrată încît epoca pare a nu-şi fi pus pecetea pe ea. Unul din aceşti scriitori este Costache Negruzzi. Sînt pagini ale lui care par a fi fost scrise astăzi, ca, de pildă, aceasta, împrumutată nuvelei *O alergare de cai* din 1840: „Mă simţeam foarte trist. Voiam să plîng şi nu puteam. Am deschis fereastra. Cerul era turburat; nori groşi se primblau ca nişte munţi pe el, lăsînd în urma lor o ceaţă cenuşie; luna se ascunsese; cîteva stele pribage (!) se iveau unde şi unde printre nori. Vedeam oraşul adormit desfăşurîndu-se sub mine ca o mare umbră. Liniştea domnea pretutindeni, numai inima mea era turburată." Nici o nesiguranţă, nici un termen menit pieirii în această pagină şi în atîtea altele ale lui C. Negruzzi.

I. Heliade-Rădulescu, care se exprima uneori cu atîta greutate şi care a răspîndit, într-un timp, exemple atît de păgubitoare dezvoltării normale a limbii literare, putea folosi şi el graiul cel mai curat, alimentat din izvoarele populare, atunci cînd îşi uita teoriile filologice. Există printre poeziile lui unele care şi-au păstrat tinereţea tocmai din pricina curatei limbi româneşti în care sînt scrise, ca, de pildă, fabula *Foile şi cărbunele*, cu atît mai uimitoare prin puritatea ei lexicală, prin firescul popular al locuţiunilor, prin întregul ei debit nestînjenit, cu cît datează din 1840, adică din epoca agitaţiei italienizante. La fel sînt strofele renumite ale baladei *Sburătorul* (1844), din care citez: „Încep a luci stele rînd una cîte una / Şi focuri în tot satul încep a se vedea; / Tîrzie astă-seară răsare-acum şi luna / Şi cobe, cîteodată, tot cade cîte-o stea. / Dar cîmpul şi argeaua cîmpeanul osteneşte, / Şi dup-o cină scurtă şi somnul a sosit. / Tăcere pretutindeni acuma stăpîneşte, / Şi lătrătorii numai s-aud necontenit. / E noapte naltă, naltă: din mijlocul tăriei / Veşmîntul său cel negru de stele semănat/ Destins coprinde lumea, ce-n braţele somniei / Visează cîte-aievea deşteaptă n-a visat." Tot în 1840, Grigore Alexandrescu scria *Anul 1840*: „An nou! Aştept minunea-ţi ca o cerească lege; / Dacă însă păstorul ce tu ni l-ai alege /Va fi tot ca păstorii de care-avem destui, / Atunci... lasă în starea-i bătrîna tiranie; / La darurile tale eu nu simt bucurie: / De-mbunătăţiri rele cît vrei sîntem sătui".

În epoca de după 1840 compune Vasile Alecsandri şirul *Doinelor* sale, în care precizia şi vigoarea limbii au rămas multă vreme neîntrecute, ca în *Strunga*: „În pădurea de la strungă / Sînt de cei cu puşca lungă / Care

dau chioriș la pungă, / Sînt de cei ce-mpușcă-n lună, / Care noaptea-n frunze sună, / Feciori de lele nebună ; / Fă-te-n laturi, măi creștine, / Dacă vrei să mergi cu bine, / Să rămii cu viață-n tine ; / În potica fără soare / Ei te-așteaptă la strîmtoare / Să te prade, să te-omoare... / În dumbrava cea vecină, / Unde buhna greu suspină, / Vezi cea zare de lumină ? / Opt voinici cu spete late / Și cu mîneci suflecate / Stau cu puștele-ncărcate" etc. În aceeași vreme scrie Al. Russo, N. Bălcescu, M. Kogălniceanu, și nu mult mai tîrziu își încep activitatea lor Al. Odobescu, N. Filimon și alții, întrebuințînd cu toții o limbă literară îndatorată deopotrivă izvorului popular.

Am ales exemplele de mai sus din producția anului 1840 sau din apropierea lui imediată, pentru a arăta că în acel moment limba literară era constituită. Criza ei, prin influența italienismului și a latinismului, este mai degrabă efectul unui proces acuzat după prăbușirea revoluției din 1848 și triumful reacțiunii. Împrejurarea devine evidentă prin comparația edițiilor succesive ale acelor scriitori care, dispunînd de o bună limbă literară, simt totuși nevoia să facă concesiuni curentului neologistic cu ocazia retipăririi succesive a operelor lor. Astfel, după cum au arătat uneori istoricii literari, Gr. Alexandrescu înlocuiește, în edițiile succesive ale operelor sale, cuvinte ca *cinste, fire, obștesc, pomenire, slavă, slobod, veac, ziditor* etc., prin *onoare, natură, comun, suvenire, glorie, liber, secol, creator* etc. (Vd. O. Densusianu, *Literatura română modernă*, III, 144). Tot astfel, C. Stamati, retipărind în 1868 *Povestea povestelor* din 1843, face următoarele modificări în lexic (stabilite de G. Bogdan-Duică în ediția lui, *Nicoleanu, Cîrlova, Stamati*, Minerva, 1905) : *vestit* prin *faimos, poreclit* prin *prenumit, slăviții* prin *faimoșii, voinicul* prin *bravul, draga* prin *amata, tovarăși* prin *companioni, văzduh* prin *orizon, dragul meu* prin *amicul meu, poveste* prin *fabulă, peșterile* prin *grotile, cetitor* prin *lector* etc.

Sub pretextul luptei contra slavonismelor, un alt aspect al italienismului și latinismului, se mergea însă către schimbarea caracterului limbii noastre și către izolarea maselor populare de izvoarele culturii. Aceste încercări nu s-au putut însă menține, și, după o rătăcire în

absurd, limba literară română a devenit din nou ceea ce trebuie să fie și să rămînă : limba vie, bogată și cultă, capabilă să exprime rezultatele cele mai înalte ale cercetării științifice și ale geniului poetic al întregului popor românesc.

Din momentul în care s-a fixat, și bunele exemple ale scriitorilor din jurul anului 1840 s-au impus peste rătăcirile arătate, limba noastră literară a intrat în faza unei evoluții precumpănitor estetice. Acum, cînd turcismele și grecismele, urmele feudalismului, fuseseră înlăturate, cînd se încetățeniseră neologismele corespunzătoare culturii mai înalte, cînd formele se fixaseră și corectitudinea pătrunsese în deprinderile de limbă generale, cînd eroarea neologistică a italieniștilor și latiniștilor fusese denunțată, urmărită, ridiculizată și compromisă, scriitorii, stăpîni pe un instrument lingvistic curat, suplu și bogat, puteau să se consacre nestînjeniți cercetării adevărului și plăsmuirii creațiunilor frumoase și să le pună la dispoziția întregului popor. Înzestrați cu un astfel de instrument, au putut apărea în epoca de la 1870 și pînă la sfîrșitul secolului scriitori ca Mihail Eminescu, I. Creangă, I. Slavici, I. L. Caragiale, B. Delavrancea, Al. Vlahuță, G. Coșbuc și alții, prin operele cărora limba literară română se îmbogățește cu noi valori estetice. Evoluția estetică a limbii române, intrată într-o nouă fază de dezvoltare, după ce limba literară ajunsese la rezultatele ei lingvistice cele mai însemnate, trebuie să alcătuiască însă obiectul unei cercetări deosebite.

1954

CERCETAREA STILULUI

Istoria limbii literare române în secolul al XIX-lea, o lucrare pe care o plănuieşte de multă vreme Institutul de lingvistică al Academiei R.P.R. şi care urmează să intre, chiar anul acesta, într-un început de realizare, trebuie să conţină un capitol special consacrat dezvoltării stilistice a limbii literare române în amintitul interval de timp, aşa cum această dezvoltare a fost determinată de operele scriitorilor şi cum se oglindeşte în ele. Faptele de stil, pe care urmează să le studieze unul singur din capitolele proiectatei lucrări întregi, sînt acele fapte de limbă care adaugă *comunicării* unei ştiri *expresia* reacţiunii individuale a autorului comunicării faţă de ştirea comunicată. Expresia reacţiunii individuale a unui vorbitor sau scriitor, adică faptul stilistic, se manifestă printr-o seamă de note care însoţesc comunicarea ştirii, şi care pot lipsi fără ca această comunicare să sufere. Cînd M. Sadoveanu scrie într-una din operele sale : „Clopotele începură a bate dulce şi trist de la bisericele tîrgului", adaosul de determinări adverbiale *dulce şi trist* constituie un fapt stilistic pentru că exprimă reacţiunea scriitorului faţă de faptul pe care-l comunică. Ştirea despre acest fapt n-ar suferi nimic dacă nu li s-ar fi adăugat determinările care o însoţesc, dar expresia stării de sensibilitate a scriitorului în amintita împrejurare ar fi dispărut cu desăvîrşire. Am fi continuat să ştim că într-un tîrg, undeva, au început a bate clopotele de la biserici, dar n-am

fi primit reflexul felului personal în care scriitorul a întîmpinat acel fapt. Distingem, deci, în faptele de limbă un nucleu al comunicării şi o zonă înconjurătoare a expresiei individuale. Nu toate faptele de limbă posedă însă o asemenea zonă înconjurătoare. Formularea unei legi ştiinţifice, un articol de lege, un anunţ comercial etc. sînt, în general, lipsite de orice notă însoţitoare care să exprime vreo reacţie individuală a autorului lor. Într-un foarte mare număr de fapte de limbă apare însă zona stilistică, notele individuale însoţitoare şi de aceea nu este cu putinţă a studia istoria unei limbi, într-o epocă oarecare a dezvoltării ei, fără a nu ţine seama şi de evoluţia stilului. Paginile de faţă vor să precizeze cîteva din principiile fundamentale ale cercetării stilistice în studiul limbii literare a secolului al XIX-lea, şi anume în operele scriitorilor care au contribuit mai mult la dezvoltarea ei.

Un prim principiu al cercetării stilistice, al oricărei cercetări stilistice, este că particularităţile de expresie pe care le studiază nu sînt simple *fapte de constatare,* ci *fapte de apreciere, valori.* Cînd un istoric al limbii literare române în secolul al XIX-lea întîmpină în una din poeziile lui Eminescu versurile : „Putut-au oare-atîta dor/ În noapte să se stingă", sau „Cînd luna trece prin stejari / Urmînd mereu în cale-şi", el poate nota arhaismul *putut-au* (adică forma perfectului compus la pers. III sing. identică cu pers. III pl.), sau forma arhaică şi populară *cale-şi* (adică pron. posesiv *şi* pentru *sa*). Cercetătorul constată adică prezenţa unor forme arhaice şi populare în limba lui Eminescu. Dar cînd acelaşi cercetător întîmpină versul „Răsare blînda lună", epitetul *blînda* nu devine numai obiectul unei simple constatări, dar şi al unei aprecieri, adică el poate fi judecat ca potrivit sau nepotrivit cu substantivul pe care-l însoţeşte, capabil sau nu să exprime reacţia afectivă a poetului în faţa privelişti notate. Istoricul limbii se mărgineşte, aşadar, la nucleul comunicării ; cercetătorul stilului trebuie să ia în considerare şi notele însoţitoare expresive. Această atitudine a cercetătorului stilului nu devine posibilă decît dacă faptul de expresie răsună în sensibilitatea lui. Faptele de limbă trebuiesc, deci, nu numai *înţelese,* dar şi *simţite.* Împrejurarea aceasta a ţinut multă vreme în loc cercetă-

rile stilistice. Cîtă vreme lingvistica a rămas în sfera pozitivismului, adică atîta timp cît învățații socoteau că singura lor menire era să noteze fapte de limbă, să le grupeze în categorii mai generale și să stabilească raporturi între ele, cercetarea nu dădea nici o atenție valorii expresive a acestor fapte lingvistice, virtuții lor de a exprima reacțiunile individuale, colorate afectiv, ale vorbitorilor sau scriitorilor. Exista prejudecata că prin apreciere și prin sensibilitate, cercetarea putea aluneca spre relativism și spre subiectivism, și putea compromite siguranța științifică a rezultatelor. Nu trebuie minimalizate deloc primejdiile asupra cărora a atras atenția pozitivismul științific, și o încercare de a stabili principiile cercetării stilistice, cum este cea de față, nu trebuie să-și ascundă aceste principii. Adeseori, parcurgînd unele studii asupra stilului scriitorilor, înmulțite în vremea din urmă, avem impresia că concluziile cercetării sînt discutabile, subiective și arbitrare. Dar, din faptul că metodele cercetării stilului sînt mai greu de mînuit și că ele sînt legate de unele riscuri cît privește certitudinea științifică a concluziilor, nu urmează deloc că trebuie să excludem din cîmpul investigației foarte numeroasele fapte de limbă care întregesc comunicarea unei știri cu expresia reacțiilor individuale ale vorbitorilor sau scriitorilor. Urmează numai că interpretarea stilistică trebuie făcută cu spirit critic și într-un fel care să aibă sorți să obțină consensul tuturor aprecierilor și al tuturor sensibilităților.

Propunîndu-ne să studiem stilul scriitorilor români din secolul al XIX-lea, ne decidem la o limitare metodică, de care se cuvine să fim deplin conștienți și pe care trebuie s-o punem în lumină, pentru a nu transmite părerea greșită că stilul scriitorilor ar fi singurul obiect posibil al cercetării stilistice. În realitate există numeroase alte stiluri ale limbii literare, în afară de stilul operelor frumoase, și chiar fapte de stil apărute în cuprinsul limbii neliterare, în jargoane și în argouri. Cît privește pe acestea din urmă, una din caracteristicile lor este tocmai dilatarea elementului stilistic, mai întîi în legătură cu lexicul. Înlocuirea cuvîntului din limba literară printr-unul mai colorat, cu o valoare stilistică mai accentuată, este una din tendințele mai deseori remarcate ale argoului. Profesorul Iorgu Iordan a grupat în *Stilistica limbii române*, 1944, p. 341 urm., numeroase fenomene lexicale ale argoului, pe care le explică prin procedee de derivare semantică. Astfel, cînd pentru *cap*, vorbitorii argoului folosesc cuvintele : ***bostan, dovleac, tidvă, tărtăcuță, oală, devlă, cutiuță, tabacheră, bilă, bolfă, vasîlcă***, etc., sau pentru *gură* : ***bot, cioc, clonț, plisc, rît, surlă, cobză, flașnetă, flaut, muzică, morișcă, rîșniță*** etc., în toate aceste împrejurări cuvîntul propriu este înlocuit printr-unul metaforic și manifestă tendința de a spori în jurul nucleului comunicării, în care el apare, regiunea notelor expresive pentru reacțiunea individuală, subliniată afectiv, a vorbitorului față de obiectul comunicării sale. Studiul argourilor se încadrează, de fapt, în largul capitol al cercetării stilistice a limbii. Aparțin, de asemenea, acestui capitol toate celelalte forme ale limbii în afară de sfera ei literară, adică în afară de felul în care o vorbesc oamenii culți ai unei epoci și pe care o răspîndesc presa și documentele oficiale, școala, teatrul și, în vremea din urmă, emisiunile radiofonice, impunînd nivelul general al corectitudinii lingvistice. Formele populare ale limbii sînt mai pătrunse de valori stilistice decît formele ei literare, trecute în deprinderile de a vorbi ale oamenilor culți. După 1830, într-o epocă în care însușirea unei culturi mai înalte era cerută de aspirațiile clasei celei mai înaintate a vremii, a burgheziei, către libertățile naționale și sociale, s-a produs un moment de dezechilibru și de disociere între limba literară și cea populară. Ceea ce Al. Russo numea „pedantismul" noii limbi literare amenința despărțirea națiunii în două categorii, după cum fiecare putea folosi și înțelege noua limbă literară. Limba națională ca instrument obștesc de comunicare părea grav amenințată. Îndrumătorii cei mai luminați ai culturii au cerut atunci apropierea limbii literare de limba poporului, folosind, printre altele, și argumentul valorii stilistice superioare a acesteia din urmă. „Dacă este ca neamul român să aibă și el o limbă și o literatură, scria Russo în 1855, spiritul public va părăsi căile pedanților și se va îndrepta la izvorul adevărat : la tradițiile și obiceiurile pămîntului, unde stau ascunse încă formele și

stilul." Dar chiar după ce procesul apropierii din nou a limbii literare de limba populară a izbutit și, prin înfrîngerea curentelor savante ale latinismului și italienismului, națiunea întreagă a putut să se împărtășească de la izvoarele culturii mai înalte, formele populare ale limbii au continuat să fie simțite ca avînd o valoare stilistică superioară. Limitîndu-ne la singurele exemple pe care ni le pun la dispoziție lexicul și locuțiunile, astăzi, încă, *avan* are pentru noi o valoare stilistică superioară față de sinonimul lui literar : *teribil ; te pomenești* față de *probabil, posibil ; a găsi cu cale,* față de *a judeca că e drept, a crede de cuviință ; a pune la cale,* față de *a regula, a dispune ; a întoarce capul* [cuiva], față de *a(-l) face să-și piardă mintea ; care de care,* față de *cine mai întîi ; nu-i chip,* față de *nu e posibil ; halima,* față de *minunăție, lucru fabulos, afacere complicată ; iepurește* (în expr. *a dormi iepurește),* față de *cu ochii deschiși ; pălălaie,* față de *flacără ; răscruce,* față de *intersecție ; șontic* (în expr. *șontic-șontic),* față de *șchiopătînd ; tiptil,* față de *în taină, pe furiș* (sau, în Muntenia, cu înțeles mai vechi, *deghizat, incognito)* etc., etc. În toate cuvintele sau locuțiunile comparate, avantajul stilistic al dubletelor populare provine fie din faptul că ele conțin o metaforă, fie că exprimă o imagine, o reprezentare a fanteziei, fie că sînt formate printr-o repetiție întăritoare, fie că reprezintă un caz de simbolism fonetic etc., adică sînt obținute prin unul sau altul din procedeele stilului.

Domeniul cercetării stilistice se întinde, deci, mult în afară și înainte de acel al operelor literare frumoase, de proveniență zisă „cultă". Mult înainte de a exista scriitori de opere estetice au existat cîntăreți și povestitori populari. Ba chiar fiecare grăitor al limbii noastre a simțit nevoia de a completa comunicările lui prin note însoțitoare capabile să exprime reacțiile închipuirii și ale sensibilității sale și a creat, astfel, răspîndindu-le în circulația generală a limbii, numeroase fapte de stil. Cînd, în fine, s-a format, mai întîi prin contribuția scriitorilor, o limbă literară, adică aceea vorbită de toți oamenii culți ai vremii, acest nou aspect al limbii a înmulțit faptele de stil. Limba literară este vorbită de toți oamenii care au trecut prin școli sau au primit influența celor-

lalte mijloace de difuzare a culturii și care, împărtășindu-și prin vorbă sau scris, ideile lor, se mențin la nivelul corectitudinii formelor și construcțiilor, al proprietății și decenței vocabularului. Împreună cu scriitorii propriu-ziși, limba literară este vorbită și scrisă de oameni de știință și de oameni politici, de gazetari, de profesioniști, de funcționari ș.a.m.d. Fiecare dintre membrii categoriilor sociale care folosesc limba literară adaugă însă comunicărilor lui și note stilistice însoțitoare, prin care cei care-i ascultă sau îi citesc simt îndată categoria socială căreia vorbitorul sau scriitorul îi aparține, unghiul din care privește lumea, ideile sau sentimentele care-l stăpînesc mai statornic, adică reacția lui față de obiectul știrii pe care o comunică. În interiorul domeniului general al limbii literare apar astfel așa-zisele „stiluri ale vorbirii", interesantă noțiune a lingvisticii mai noi, pe care cercetătorul sovietic E. Riesel a definit-o de curînd în *Abriss der deutschen Stilistik,* 1954, p. 7, precum urmează : „Prin «stil al vorbirii» înțelegem conformarea exprimării într-un anumit domeniu al activității omenești, pentru anumite scopuri ale comunicării, adică modul de întrebuințare specific-funcțional al mijloacelor lingvistice unitare, puse la îndemîna generală". „Stilurile vorbirii" sînt, deci, tot atît de numeroase cîte domenii de activitate omenească există. În fața unei păduri, despre care vorbitorul indiferent la exprimarea reacției sale personale va afirma : *Această pădure conține mai multe feluri de copaci,* botanistul sau silvicultorul va spune : *Această pădure conține esențe felurite.* Farmacistul va vorbi despre *specii pectorale,* pentru a indica ierburile utilizate în afecțiunile căilor respiratorii. Juristul va vorbi și el despre *specii* (sau *spețe),* dar va înțelege cazurile particulare venite în fața unor instanțe judecătorești. Substituțiile de vocabular au aici simplu rost stilistic. Cînd cineva moare, redactorul unui act oficial va scrie că *a decedat* sau *a încetat din viață,* în timp ce un preot va spune că *și-a dat obștescul sfîrșit* sau *a adormit întru Domnul.* Nucleul fiecăreia din aceste comunicări paralele este același, dar notele însoțitoare variază, indicînd de fiecare dată punctul de vedere deosebit din care obiectul comunicării a fost considerat, cu discrete subli-

nieri afective, mai ales în ultimele exemple. Suma acestor note însoțitoare, obținute în cazurile citate prin variații lexicale sau prin termeni figurați, dar care pot fi produse și prin alte mijloace ale limbii, de pildă prin procedee morfologice sau sintactice, alcătuiește „stilul vorbirii". Cum numărul acestor stiluri este foarte mare, cercetarea stilistică a limbii literare are un întins domeniu de parcurs, înainte de a aborda operele literaturii frumoase.

Deși domeniul cercetării stilistice este mult mai larg decît cel al operelor scrise cu valoare artistică, cercetarea se poate limita numai la acestea din urmă, pentru motivul că toate varietățile amintite ale stilului, atît cele ale limbii extra sau preliterare, cît și cele ale limbii literare, cu funcțiuni extraartistice, pot fi deopotrivă urmărite în operele literaturii frumoase. Cercetătorul operelor literaturii românești din secolul al XIX-lea are ocazia să noteze atît fapte aparținînd „stilurilor vorbirii", cît și stilului popular sau chiar celui argotic. În adevăr, o caracteristică a stilului scriitorilor este că pot grupa toate varietățile de stil amintite în scopurile artistice urmărite de ei. „Specificul sistemului de expresie a literaturii frumoase, scrie E. Riesel, *op. cit.*, p. 15, constă în aceea că poate cuprinde în sine elemente ale tuturor celorlalte stiluri ale vorbirii și că poate utiliza toate izvoarele expresiei lingvistice, literare sau neliterare". În opera lui I. L. Caragiale, de pildă, sînt notate cu mare măiestrie toate varietățile stilului popular și ale diferitelor „stiluri ale vorbirii", ale țăranilor și tîrgoveților, ale gazetarilor, funcționarilor și politicienilor, ale profesorilor și avocaților, al argoului mahalalei, al cîrciumilor și cafenelelor, al jargoanelor de salon etc. Nu există document mai edificator despre stilul pre și extraliterar al limbii române în secolul al XIX-lea decît opera lui I. L. Caragiale și a celorlalți scriitori realiști care au precedat, au însoțit sau au urmat încercarea lui de caracterizare artistică a societății românești contemporane cu ei. Dar dacă singura caracteristică a stilului scriitorilor ar consta în posibilitatea lui de a grupa celelalte fapte de stil, valoarea lui ar fi numai documentară. În realitate, stilul scriitorilor, chiar atunci cînd grupează

fapte de stil pre sau extraliterar, adaugă expresia unor reacții pur individuale. Ei o fac utilizînd toate mijloacele limbii naționale. Pentru a cîștiga, deci, o noțiune mai limpede asupra stilului scriitorului trebuie să încercăm a înțelege mai întîi raporturile lui cu celelalte stiluri, apoi raporturile lui cu limba în general.

Toate faptele de stil exprimă reacții individuale, dar unele tind să se generalizeze, adică tind să-și piardă treptat zona de note însoțitoare expresive și să devină simple fapte de comunicare. Aceeași împrejurare poate fi formulată și altfel, spunînd că nucleul comunicării tinde să absoarbă zona lui expresivă, sau, mai scurt: comunicarea absoarbe treptat expresia. Este vorba, deci, de un proces gradual, care se realizează în etape succesive. Dincolo de expresia individuală există fapte de limbă care nu și-au pierdut cu totul semnificația lor stilistică, deși această semnificație nu mai este aceea a unei reacții individuale. Este vorba de acele fapte de limbă despre care spunem că sînt „colorate" sau „pitorești". Limba populară și argourile sînt pline de astfel de fapte de limbă și constituie un stadiu mijlociu, o etapă intermediară între expresie și comunicare. Nucleul comunicării n-a absorbit cu totul, în astfel de fapte de limbă, zona expresivă. *A întoarce capul cuiva*, față de *a-l face să-și piardă mintea*, este simțit ca un fel al vorbirii mai „colorat", mai „pitoresc", mai „viu", nu lipsit cu totul de notele stilistice însoțitoare. Aceste note nu exprimă însă, în limba populară, pe individ, ci poporul care a găsit expresiile corespunzătoare și care le întrebuințează. S-a pus uneori problema stilului diferitelor limbi naționale. Acest stil se realizează prin toate mijloacele de care dispune creația artistică individuală. Există însă o calitate specială a fiecărei limbi, forme și construcții expresive proprii ei; locuțiuni, metafore și comparații extrase din domeniul de viață în care s-a exercitat cu precădere activitatea sa. Astfel, poporul român, cu vechile lui tradiții de viață rurală și agricolă, a creat o mulțime de locuțiuni cu o incontestabilă valoare stilistică, precum: *a bate cîmpii, a înțărca bălaia, a nu pricepe boabă, a nu-i fi* (cuiva) *boii acasă, a se ține scai* (de cineva) *a strînge funia de par, a se culca odată cu găinile, a strica orzul pe gîște, a lua în*

căruță, a pune de mămăligă, a-și lăsa potcoavele etc., etc. Toate aceste locuțiuni sînt fapte de limbă înzestrate cu o zonă expresivă, dar nu a unui individ, ci a poporului întreg. Ele nu exprimă pe autorul lor anonim, ci tot poporul care și le-a însușit, desigur pentru motivul că au corespuns fanteziei și sensibilității lui. Drumul transformării unei expresii individuale într-o expresie generală și populară poate fi urmărit uneori cu toată limpezimea. Odată, într-o adunare, cineva a caracterizat (probabil cu ironie) pe un prieten care rămăsese netulburat de știrea neplăcută ce i se adusese, zicînd că prietenul este *nemuritor și rece*. Caracterizarea a fost simțită de cei prezenți ca un citat (din Eminescu). Dacă citatul se repetă în împrejurări numeroase și destul de variate, din pricină că valoarea lui de caracterizare este foarte generală, atunci el se transformă într-o expresie a limbii populare, și amintirea autorului său tinde să dispară. Așa s-a întîmplat cu *pufușor pe botișor*, cu *coadă de topor, Moș Teacă, a se slăbi* etc., care nu mai sînt simțite ca citate, deși provin, cel puțin pentru reflecția oamenilor de azi, din operele lui Al. Donici, Gr. Alexandrescu, A. Bacalbașa, I. L. Caragiale.

Toate expresiile limbii populare sînt, desigur, citate generalizate pentru că toate trebuie să fi apărut mai întîi unui *creator* individual de expresie. Pe aceeași linie a transformării expresiilor individuale în expresii generale, dar pe o treaptă mai apropiată de simpla comunicare, stau faptele de limbă care compun stilurile vorbirii. Cînd un medic, chemat la căpătîiul unei persoane grav bolnave, constată *un caz letal*, cum mi-a fost dat să aud odată, modul de a vorbi al medicului nu comunică numai știrea că suferința bolnavului urmează să se termine prin moartea apropiată. Acest mod de a vorbi zugrăvește și pe cel care-l întrebuințează, exprimă atitudinea obiectivității lui științifice față de fenomen, dar poate și dorința de a acoperi, pentru rudele bolnavului, gravitatea situației prin neologismul rar și mai greu de înțeles.

Formele „stilurilor vorbirii“ nu sînt, deci, lipsite de note însoțitoare expresive, de „efectele de evocare“, cum le-a numit odată Ch. Bally, în *Traité de stylistique française*, 2, ed. I, p. 203 și urm., deși prezența lor este mai discretă decît în expresiile limbii populare. Nucleul comunicării a absorbit aici în mult mai mare măsură zona expresivă. Procesul acestei absorbții poate continua, îngustînd din ce în ce mai mult zona stilistică, pînă cînd nu mai rămîne decît nucleul singur al comunicării. Așa s-a întîmplat cu foarte numeroase cuvinte sau construcții ale limbii comune, din care au dispărut toate notele stilistice însoțite cu ele altădată.

Lingviștii desemnează acest proces prin numele de „gramaticalizare“. Gramaticalizarea explică multe din cuvintele, formele și construcțiile limbii. Cine mai simte, oare, în expresii ca : *oamenii se îmbulzesc*, sau : *în mintea cuiva se încheagă un gînd* — metafora pe care au creat-o înaintașii noștri atunci cînd au vrut să spună că oamenii se înghesuiesc întocmai cum se adună în săculețe bulzii de caș sau că un gînd se formează în mintea cuiva și ia forme precise, așa cum prinde laptele cheag ? Aceste vechi metafore pastorale, apărute în legătură cu cele mai vechi îndeletniciri ale românilor, s-au gramaticalizat cu timpul prin absorbția tuturor notelor expresive, a tuturor valorilor stilistice în nucleul comunicării. Este probabil chiar că apariția unor construcții, ca, de pildă, propoziția compusă dintr-un subiect și un predicat, se explică printr-un fapt stilistic inițial. Formarea subiectului propoziției s-a putut produce din nevoia afectivă de a exprima numele agentului unei acțiuni, inclus mai dinainte în comunicarea acesteia. Propoziția *eu* (sau *tu, el, noi* etc.) *răspund (răspunzi, răspunde* etc.) nu conține o comunicare în plus față de monorema *răspund*, dar a putut apărea din nevoia de a crea o notă însoțitoare expresivă, prezentă și astăzi, atunci cînd, pronunțînd-o cu accentuarea mai energică a subiectului : *eu răspund*, exprim atitudinea afectivă că-mi iau răspunderea, că primesc riscurile faptei mele. Sînt mulți lingviști care susțin că toate formele și construcțiile limbii provin din gramaticalizarea unor vechi procedee stilistice.

Procesul gramaticalizării reduce treptat zona expresivă a comunicărilor. Există însă și procesul contrariu al dezvoltării zonei expresive. Aceasta din urmă este al creațiilor literare. Se pot observa, deci, în limbă două

tendințe contrarii, una care duce la predominarea comunicării, alta care dezvoltă expresia. Cea dintîi precizează înțelesul cuvintelor, fixează accentuările, intonațiile, formele și construcțiile corecte, adică înlesnește în toate felurile comunicarea; cealaltă îmbogățește zona expresivă a comunicărilor, le face mai apte nu numai de a transmite știrile despre anumite stări de lucruri, dar și despre chipul în care le vede și le simte cel care vorbește, produce adică fapte de stil. Din cele arătate pînă acum rezultă că faptele de stil se grefează totdeauna pe fapte de comunicare. Dar, pe cînd acestea din urmă tind spre unicitate, adică spre forma corectă unică a întrebuințării cuvintelor, a accentuării, intonației, flexiunilor și construcțiilor, faptele de stil tind tocmai către varierea tuturor acestora, în scopul de a le face mai apte să exprime reacția individuală a vorbitorului față de obiectul comunicării sale. Teoretic vorbind, putem spune că pentru fiecare fapt de comunicare există un număr indefinit de fapte expresive, de fapte de stil. Iată, în această privință, două exemple simple: unul — din domeniul foneticii, celălalt — din lexic.

Una din formulele întîmpinării în limba noastră este *bună ziua*. Această formulă, compusă din două cuvinte, se pronunță repartizînd accentele de intensitate pe prima silabă a fiecărui cuvînt. Atunci cînd nu vrem să dăm vreo expresivitate stilistică acestei formule, o pronunțăm menținînd vocea la aceeași înălțime și dînd fiecărei silabe aceeași durată. Dacă vrem să acordăm însă acestei formule o zonă de note expresive, putem schimba înălțimea vocii cînd pronunțăm unul din cuvintele care o compun sau putem varia durata silabelor. Dacă coborîm vocea pronunțînd *ziua*, întîmpinarea noastră exprimă rea-voință, răceală sau ostilitate. Dacă dăm o durată mai lungă fiecărei silabe și ridicăm ușor vocea la al doilea cuvînt, întîmpinarea devine ironică sau exprimă surpriza pentru apariția neașteptată a cuiva. Dacă dăm fiecărei silabe o durată mai scurtă și menținem vocea la aceeași înălțime, exprimăm plictiseală, dorința de a scurta vorba. Repartizarea accentelor rămîne însă aceeași în toate cazurile; de asemenea, sunetele care compun cuvintele rămîn aceleași. Iată, dar, cum pe faptul fonetic statornic, și deci

unic, se grefează, prin schimbarea înălțimii și duratei, diferite valori expresive care, în legătură cu alte comunicări, pot deveni mai numeroase, prin întrebuințarea unui număr mai mare de mijloace ale intonației. Jules Combarieu, studiind raporturile dintre limbajul articulat și muzică, a distins în *La Musique, ses lois, son évolution*, 1927, p. 174, următoarele categorii muzicale ale expresivității lingvistice: intensitatea sunetelor, înălțimea sunetelor, absența sau multiplicitatea și mărimea intervalelor, direcția ascendentă sau descendentă a desenului melodic, *staccato* sau *legato* al sunetelor, timbrele, rapiditatea sau încetineala mișcării.

Al doilea exemplu. Cuvîntul *marmură* desemnează în românește piatra calcaroasă foarte dură, susceptibilă de a fi poleită și care este întrebuințată în lucrările arhitecturii și sculpturii. Prin întrebuințarea metaforică, cuvîntul *marmură* ajunge să însemne deosebite alte lucruri, ca, de pildă, în versurile lui Eminescu, și anume: ceva alb și strălucitor („Cu brațele de marmură"), statuie neînsuflețită („O, marmură, aibi milă de-a mele suferinți", sau „Înamorați de tine rămînă ochii-mi triști / Și veșnic urmărească cum, marmură, te miști"), ceva insensibil, rece, neînsuflețit („Un demon sufletul tău este, / Cu chip de marmură frumos"), bloc de marmură, lipsit de viață („S-o admiri ca pe o marmură de Paros") etc. Iată, dar, cum pe înțelesul unitar al cuvîntului *marmură* se pot grefa tot alte și alte semnificații stilistice, cum în jurul nucleului statornic al comunicării pot crește zone diferite de note însoțitoare expresive.

Dar dacă valorile de stil se grefează totdeauna pe nucleul comunicării, rezultă că nu pot exista decît atîtea categorii stilistice cîte categorii lingvistice există. Fără să pot da aci un tablou complet al sistemului limbii, adică al mijloacelor ei de a înlesni comunicarea, voi indica totuși pe cele mai importante dintre ele. Limba dispune, mai întîi, de sunete, asociate în cuvinte care primesc diferite accente și sînt rostite, în înșirarea lor, prin anumite inflexiuni ale vocii. Cuvintele limbii exprimă, într-un mare număr al lor, noțiuni care posedă un grad felurit de generalitate, sînt adică mai abstracte sau mai concrete. Cuvintele aparțin fie fondului principal al limbii,

fie fondului ei mobil. Unele din ele sînt introduse într-o fază relativ recentă a limbii, prin împrumuturi dintr-o limbă străină (neologismele), sau aparţin unui fond mai vechi, ieşit din uz (arhaismele). Unele sînt produse prin diferite procedee de compunere şi derivare. Cuvintele limbii sînt sau flexionare, atunci cînd exprimă noţiuni sau fiinţe individuale, sau sînt lipsite de flexiune, atunci cînd exprimă raporturi. Formele flexiunii indică locul cuvîntului respectiv în frază. Cuvintele se asociază în frază într-o anumită ordine. Fraza este o unitate articulată, adică se compune din unităţi mai restrînse care întregesc înţelesul ei şi întreţin între ele diferite raporturi de regentare şi determinare. Comunicarea poate să nu se întregească într-o singură frază. Frazele se asociază atunci într-un context. Categoriile principale ale lingvisticii sincronice sînt, deci, fonetica, lexicul, morfologia, sintaxa părţilor de cuvînt, topica, sintaxa frazei, ordinea contextului. Categoriile stilistice sînt aceleaşi. Felul în care trebuie grupate observaţiile în legătură cu stilul unui scriitor poate reproduce dezvoltarea problemelor limbii, de la simplu la complex, de la sunet la context.

Trebuie studiate, mai întîi, faptele de stilistică fonetică. În primul rînd, cele în legătură cu distribuirea sunetelor, cu vecinătăţile lor, ca în cazurile de hiat, cacofonie, aliteraţie şi asonanţă. Articulaţia, neglijată sau insistentă, accentuarea şi intonaţiile, adică schimbarea înălţimii vocii şi a duratei silabelor în decursul unei enunţări şi, ca o consecinţă, a acceleraţiei relative a debitului sînt fenomene purtătoare de numeroase valori expresive şi care trebuiesc studiate. Simbolismul fonetic, adică valoarea expresivă legată de diferitele sunete ale limbii, şi armoniile imitative trebuiesc de asemenea observate fără a pierde însă din vedere că sunetele dobîndesc expresivitate numai în legătură cu conţinutul comunicărilor. Nesocotirea acestei legături, credinţa că sunetele singure pot fi purtătoare de expresii stilistice pot conduce pe cercetător la unele din acele concluzii arbitrare şi subiective, semnalate mai sus, şi care fac parte din riscurile cercetărilor de stil. Grupul *zdr*, în cuvîntul *zdrobesc*, exprimă sfărîmarea unui obiect numai atunci cînd îl raportăm la

înţelesul acestui cuvînt, nu şi în alte împrejurări, de pildă în cuvîntul *zdravăn*.

Transcrierea limbii vorbite se leagă şi ea cu fenomene de stil, vizibile în dispoziţia paginii manuscrise sau tipografice şi în felul caracterelor întrebuinţate. Sînt scriitori care scriu înmulţind alineatele, şi alţii care, dimpotrivă, grupează comunicările lor în alineate lungi ; unii care vor, prin aceste mijloace, să analizeze minuţios ideile şi faptele prezentate, alţii care urmăresc, dimpotrivă, să exprime unitatea sintetică a gîndirii lor sau continuitatea în durată a realităţii prezentate. Întrebuinţarea majusculelor în mijlocul frazei şi pentru sunetul iniţial al unui substantiv comun este un mijloc de a accentua sau de a da o valoare simbolică acelui cuvînt. Schimbările de caractere, de pildă sublinierea unor cuvinte, părţi de frază sau fraze întregi, sînt, de asemenea, procedee stilistice care trebuiesc observate. Studiul grafiilor poate, deci, conduce la unele concluzii stilistice. De asemenea, studiul punctuaţiei, al semnelor care indică articulaţiile gîndirii, trebuie să preocupe pe cercetător. Sînt scriitori care înmulţesc semnele interpunctuaţiei, şi alţii care le evită cu intenţii stilistice identificabile. Un semn al interpunctuaţiei poate înlocui uneori exprimarea unui raport într-o construcţie sintactică, de pildă două puncte (:) înaintea unei propoziţii finale. Scriitorul care se decide să folosească acest mijloc vrea să dea mai multă sprinteneală comunicării sale, prin evitarea exprimării ceva mai greoaie a raportului. Unele semne ale interpunctuaţiei, de pildă o virgulă fără funcţiune sintactică, poate să indice numai o pauză sugestivă. Unii scriitori moderni au uzat, sau chiar au abuzat, de punctele de suspensie, pentru a obliga pe cititor să întregească textul cu adaosurile imaginaţiei. Cercetătorul stilului trebuie să urmărească toate amănuntele grafiei.

El trebuie să urmărească apoi toate valorile stilistice legate de lexic, de elementele acestuia aparţinînd fondului principal sau mobil al limbii, de neologisme, arhaisme sau provincialisme, decalcuri sau traduceri, de cuvintele sufixate, prefixate sau compuse. Nenumărate nuanţe ale expresiei pot apărea din astfel de observaţii. Bogată în concluzii este şi observaţia sectorului special al limbii

din care provine lexicul unui scriitor : din vorbirea populară sau din aceea a meseriilor și a profesiilor zise „liberale“. „Stilurile vorbirii“, cu toate implicațiile lor, pot intra în formula artistică a unui autor. O metodă bogată în rezultate este aceea a statisticii de frecvență a cuvintelor. Revenirea acelorași cuvinte sau a unor cuvinte apropiate ca înțeles, sau asociate cu același tip de efect, de pildă a cuvintelor drastice sau a eufemismelor, ne indică ideile și sentimentele care-l stăpînesc mai insistent pe un scriitor, ca și temperamentul lui, exploziv, sau reținut și delicat. Am studiat, într-un articol anterior, lexicul lui Geo Bogza din acest punct de vedere. Tot astfel, prezintă mare interes studierea părților de cuvînt folosite mai cu dinadinsul de scriitori. Sînt unii care preferă să exprime calitățile lucrurilor prin adjective, sau lucrurile și faptele înseși prin substantive sau verbe. Atenția acordată aparenței schimbătoare a lucrurilor sau alcătuirii lor statornice indică temperamente scriitoricești deosebite. Într-o nuvelă a lui Camil Petrescu, un scriitor cu aplecări către generalizare intelectuală, notez evitarea construcțiilor verbale și a adjectivelor, în favoarea substantivelor : „Era o beție fără seamăn, în pătrunderea (în loc de *a pătrunde, să pătrunzi*) aceasta lină printre stufuri și scorburi de salcie. Apa mlaștinii noroioasă se limpezea apoi într-un verde (substantiv !) greoi încărcat de esențe tari.“ Scriitorul preferă, deci, construcțiile nominale. Scriitorii pot apoi să utilizeze cu precădere termenul abstract, acel care denumește categoria generală căreia un lucru i se subsumează, sau termenul particular și concret, după felul mai mult sau mai puțin generalizator al inteligenței sale și după întinderea mai mică sau mai mare a experiențelor lui. În timp ce Al. Vlahuță scrie (în *Sămănătorul*) : „Sunînd, grăunțele (termen general) pe bulgări plouă“, T. Arghezi, într-o poezie cu temă înrudită *(Belșug)*, preferă enumerarea substantivelor concrete : „Grîu, popușoi, săcară, mei și orz, / Nici o sămînță n-are să se piardă.“

Există scriitori preocupați să găsească termenul propriu, acel care poate fi considerat ca singurul capabil să exprime o idee și o realitate. Alți scriitori preferă expresia figurată, de pildă metafora. Motivul pentru care

un scriitor preferă o metaforă trebuie căutat, mai înainte de toate, în dorința lui de a obține reprezentarea mai vie a imaginii unui lucru sau a unei situații prin comparația pe care metafora o implică. Folosința bogată a metaforelor pune în lumină bogăția și vivacitatea imaginației scriitorului. Urmărirea domeniului din care el își extrage termenii comparațiilor sale explicite sau implicite, adică al metaforelor, are o mare valoare pentru a identifica sfera lui de viață, felul obișnuit al experiențelor sale, categoria și clasa sa socială. În fine, cum existența așa-zișilor „termeni proprii“ nu exclude deloc existența termenilor sinonimi, adică ai acelora care, posedînd același nucleu al comunicării, au note stilistice însoțitoare deosebite, felul în care scriitorul alege printre cuvintele sinonime ale limbii este de un interes deosebit pentru caracterizarea lui stilistică.

Multe observații stilistice se pot face în legătură cu formele flexiunii substantivului și verbului. Întrebuințarea pluralului acolo unde poate fi întrebuințat singularul manifestă, de obicei, o intenție stilistică măritoare. Poetul Al. Philippide a tradus odată, dintr-un poet francez, legătura de cuvinte *un peuple de demons* prin *noroade-ntregi de demoni* și a obținut, prin schimbarea numărului, augmentarea impresiei estetice. Genul substantivelor determină adeseori metaforele. Alteori există schimbări de gen ale unor substantive cu intenții hipocoristice. Mai ales însă formele flexiunii modale și temporale ale verbului se leagă cu numeroase note expresive. Așa, de pildă, recursul la prezentul istoric sau la cel atemporal, la imperfectul evocării sau al modestiei *(voiam să spun ceva)*, pentru a aminti numai două din numeroasele semnificații ale acestui timp, luminează interesante valori stilistice.

Există o topică normală a cuvintelor în limba română : subiect-atribut-predicat-complement. Se pot semnala însă inversări ale acestei ordini, deplasări ale membrelor frazei, cu intenții expresive de accentuare afectivă. Propozițiile pot fi juxtapuse, coordonate sau subordonate. Scriitorii întrebuințează unele sau altele din aceste forme ale construcției, după cum scrisul lor se apropie mai mult de stilul vorbit, în care predomină juxtapune-

rea şi coordonarea, sau de cel scriptic, în care precumpăneşte subordonarea. Evitarea cuvintelor sintagmatice, adică ale celor care indică raporturile de subordonare, este o altă caracteristică stilistică, pentru că pune în lumină dorinţa scriitorului de a nota imagini sau emoţii instantanee, mai mult decît de a nota şi reproduce conexiunile logice ale gîndirii. Studiul sintaxei scriitorilor, care se pot exprima în propoziţii simple sau în bogate hipotaxe arborescente, cu propoziţii determinante succesive (cum face adeseori Al. Odobescu), ne face să înţelegem mai bine felul inteligenţei şi al imaginaţiei lor, chipul în care lucrurile şi ideile li se prezintă : analitic şi succesiv, sau în întreguri sintetice. În fine, frazele au rareori un înţeles deplin, cum s-a afirmat mereu, încă din antichitate. Unităţile semnificative ale gîndirii, contextele, întrunesc un număr oarecare de fraze, dintre care unele dobîndesc înţelesul lor complet abia prin frazele care le urmează sau le-au premers. Aceste unităţi sînt, în scrisul literar, naraţiunea, anecdota, parabola, descrierea, portretul, dialogul, monologul, solilocul, discursul, scrisoarea şi toate celelalte forme, foarte numeroase, ale compoziţiei literare. Cercetarea stilistică trebuie să studieze şi tipurile de contexte ale scriitorilor, apoi să le pună în legătură cu felul imaginaţiei lor.

Trebuie amintit, în fine, că, deşi faptele de stil exprimă reacţiuni individuale, se pot remarca unele similitudini între ele, şi, ca atare, cel puţin unele din faptele de stil pot fi subsumate unor categorii generale. Este vorba de aşa-zişii *tropi* sau *figuri de stil*, descrise de vechii autori de tratate de poetică sau retorică, un Aristoteles, un Cicero, un Quintilian ş.a. Am amintit, din rîndul tropilor, metafora. Alte procedee de sporire a reliefului stilistic al expresiei şi care, pentru noi, se rînduiesc în cadrul larg al stilisticii lexicale sînt substituţiile de vocabular care au primit numele de *sinecdocă (pars pro toto)*, *metonimie* (conţinătorul pentru conţinut, cauza pentru efect, materia din care e făcut un obiect pentru obiectul însuşi), *personificare, alegorie* etc. Vechile tratate mai aminteau figurile de stil în legătură cu asocierea cuvintelor într-o propoziţie, a propoziţiilor în fraze, a frazelor între ele. Unele din aceste legături nu ne duc dincolo de

domeniul lexicului, ca, de pildă, repetiţia aceluiaşi cuvînt sau a unor cuvinte cu aceeaşi rădăcină, aşa-zisă *anominaţie : un pictor care nu ştie să picteze*, sau asocierea unui substantiv cu un adjectiv care pare a-l contrazice, aşa-zisul *oxymoron : un nebun înţelept*. Alte figuri de stil, observate de vechii retoricieni, ne duc în domeniul construcţiilor şi al contextelor, ca, de pildă, coordonarea frazelor prin repetarea aceluiaşi cuvînt sau a aceleiaşi legături de cuvinte la începutul fiecăreia din ele, aşa-zisa *anafora* sau *amplificarea, gradaţiunea* sau *climax*, sau antiteza+inversiunea, aşa-zisul *chiasm : urăşte ce-ai iubit, iubeşte ce-ai urît* etc., etc. Cercetările stilistice mai noi au privit cu răceală tropii şi figurile de stil ale vechii retorici, aşa încît unele din tratatele specialităţii nici nu le mai amintesc. Tropii şi figurile de stil sînt totuşi categorii constituite în practica milenară a artei literare, şi chiar dacă cercetătorul actual crede că se poate dispensa de cunoştinţa lor, absorbită din lucrările lui Aristoteles sau Quintilian, el le regăseşte atunci cînd studiază faptele de stil în legătură cu lexicul sau construcţiile. Iată, în această privinţă, un exemplu. Mulţi cercetători mai noi ai stilului au observat construcţiile prin juxtapunere, evitarea cuvintelor sintagmatice (conjuncţii şi prepoziţii) în poezia lirică. Vechile retorici cunoşteau fenomenul şi-l numeau *asyndeton*. Mi se pare recomandabil ca noii cercetători să cunoască tratatele de poetică şi retorică ale clasicismului. Ele cuprind, împreună cu un mare depozit de fapte de observaţie, generalizările făcute în timp de secole asupra lor şi care pot încă orienta cercetarea.

Din cele arătate mai sus rezultă că cercetătorul stilului trebuie să stăpînească o întinsă cultură de specialitate. Studiile de stil trebuie să se sprijine pe însuşirea unei stilistici generale. Literatura noastră ştiinţifică numără puţine lucrări de acest fel. Cea mai temeinică dintre ele este, fără îndoială, *Stilistica limbii române*, 1944, de prof. Iorgu Iordan, o lucrare bogată în fapte şi bine sistematizată, pusă la curent cu toate progresele moderne ale cercetării, accesibile autorului pînă la data apariţiei ei. Prof. I. Iordan a dat în opera sa exemple atît din limba vorbită, cît şi din aceea a operelor literare, în măsura în care acestea notează formele stilistice ale limbii vor-

bite. Dar, pe lîngă acestea, există formele proprii stilului literar și categoriile stilistice apărute în practica artei scrisului. Stilistica limbii vorbite trebuie, deci, completată cu stilistica literară. Cum nu poate fi deloc vorba, într-o comunicare ca cea de față, să schițez o stilistică literară întreagă, m-am mulțumit în cele de mai sus să semnalez, mai mult cu titlu de exemple, unele din problemele care se pot pune cercetătorului stilului în operele scriitorilor români din secolul al XIX-lea.

După definirea faptului de stil și amintirea unora din categoriile lui, cercetătorul trebuie să găsească mijloacele de a recunoaște faptele particulare de stil, adică acelea care pot apărea în textele studiate. Unele din aceste fapte au un semn gramatical precis și, ca atare, nu sînt greu de identificat. Este ușor să recunoști un diminutiv sau un augmentativ, o construcție paratactică sau hipotactică. Alte fapte stilistice pot fi identificate prin cunoștința lexicului și a structurii generale a limbii, în mijlocul și față de care faptele de stil reprezintă o excepție expresivă. Așa, de pildă, cine cunoaște întregul lexic al limbii noastre va distinge cu ușurință neologismele, decalcurile, arhaismele sau provincialismele. Tot astfel, acel care cunoaște topica și construcțiile limbii nu întîmpină nici o greutate să recunoască inversiunile. Dar chiar dacă există criterii obiective pentru identificarea unora dintre faptele de stil, acestea trebuiesc apoi interpretate, iar cercetătorul nu poate executa această operație decît urmărind ecoul faptelor de stil în propria lui sensibilitate. O repetiție este, de pildă, ușor de recunoscut, dar nu toate repetițiile au sens stilistic. Există repetiții care nu au alt scop decît de a mări claritatea frazei, adică ușurința de a o comunica, precum și exemplul : „Locuitorii își schimbau adeseori domiciliul și nimeni nu se opunea schimbării lor de domiciliu". Există însă și repetiții stilistice : „Trădare, trădare, de trei ori trădare !" (I. L. Caragiale). „Și merge Ivan, și merge, și merge" (I. Creangă). O inversiune poate fi, de asemenea, ușor remarcată și rareori o inversiune nu are nici un sens stilistic. Dar procedeele și sensurile stilistice ale inversiunii sînt foarte variate. Există inversiuni care pun atributul sau complementul înaintea substantivului sau a verbului predicativ, pentru a accentua

mai puternic cuvintele antepuse, de pildă „pustie gînduri" (M. Eminescu), „înalții stejari" (Al. Odobescu), „cine poate oase roade". Există însă și inversiuni care au scopul de a accentua mai puternic cuvintele postpuse : „În cap mergeau, ca să deschidă drumul, dorobanții cu gîrbace și vînătorii de plai și de Olt cu lungi sănețe" etc. (Al. Odobescu). Există apoi inversiuni care au scopul de a exprima o speranță sau o dorință : „Va veni ziua cea mare !" Sau o amenințare : „Vine el, tata !" Dacă, deci, chiar acele fapte de stil, identificabile prin criterii obiective, trebuiesc trecute prin sensibilitatea personală pentru a le înțelege în semnificația lor, cu atît mai mult este nevoie de această operație în prezența acelor fapte stilistice care nu pot fi recunoscute nici după vreun semn gramatical, nici după situația lor în lexicul sau față de structura generală a limbii. Așa se întîmplă, mai cu seamă, cu faptele stilisticii fonetice, de pildă cu cele legate de intonații. Astfel, formulările ironice n-au nici un alt mijloc de a se face recunoscute în afară de intonațiile cu care sînt debitate, deoarece esența ironiei este să provoace tocmai afectele contrarii acelora legate, de obicei, de expresiile întrebuințate. Cînd citim în schița *Tempora* de Caragiale portretul lui Coriolan Drăgănescu, un tînăr demagog de pe vremuri : „Avea inteligență vie, caracter de bronz, temperament de erou", ironia apare mai cu seamă din intonația exagerată, măritoare, a acestor cuvinte, menite să fie înțelese mai tîrziu în sensul lor contrariu. Un poet francez uitat, un oarecare Alcanter De Brahm, a cerut odată introducerea unui semn special al ironiei, după cum există unul al întrebării sau al mirării, adică al altor forme ale intonației. Ideea era interesantă pentru că punea în lumină faptul că expresiunea ironiei aparține domeniului stilisticii fonetice, dar era, altfel, o propunere cu totul nefericită, căci avertizarea cititorului că se găsește în fața unei formulări ironice l-ar lipsi tocmai de acea tensiune urmată de o destindere, de acea căutare a sensului afectiv ascuns și în fine găsit al expresiunii, care alcătuiește mecanismul psihologic al ironiei.

Faptele de stil din opera unui scriitor fiind recunoscute și interpretate, urmează, oare, că toate deopotrivă trebuie notate ? Este probabil că într-o operă mai mult

sau mai puţin întinsă, cum este a lui Caragiale, Odobescu, M. Sadoveanu, ar putea fi identificate fapte aparţinînd tuturor categoriilor stilistice. Se poate concepe o stilistică generală, ale cărei exemple să fie împrumutate operei unuia singur dintre aceşti scriitori. Totuşi, cînd întreprindem studiul stilului unui scriitor anumit şi nu unul de stilistică generală, interesează numai acele fapte de stil care revin cu oarecare frecvenţă şi care compun o unitate. Este oarecum indiferent, din punct de vedere stilistic, dacă în operele lui Creangă au putut fi notate cîteva neologisme, precum: *afront, carantină, corect, cristal, dezgust, de formă*. Aceste neologisme sînt rareori întrebuinţate şi nici nu compun o unitate cu celelalte particularităţii stilistice ale lui Creangă. Dimpotrivă, numărul mare al cuvintelor şi expresiilor aparţinînd limbii populare se compune într-o unitate cu alte particularităţi stilistice ale lui Creangă, precum : mulţimea propoziţiilor simple, metaforele şi comparaţiile culese din limba poporului („a potcovi pe cineva" ; „a fi pestriţ la maţe" ; „a nu-i fi toţi boii acasă" ; „a tremura ca varga" ; „a tăcea ca peştele" ; „verde ca buratecul" etc.), elipsele limbii vorbite („fata moşneagului la deal, fata moşneagului la vale" ; „Ipate cu un gînd să se ducă şi cu zece nu", „Şi nebuna de mătuşa Mărioara după mine, şi eu fuga iepureşte prin cînepă, şi eu fuga, şi ea fuga" etc.), întărirea subiectului prin adăugirea pronumelui personal („Mai strigă el capul cerbului" ; „Mi-a luat el Dumnezeu turbinca" ; „Mai trăiesc ei oamenii şi fără popie" etc.), folosinţa foarte insistentă a proverbelor, efectele de umor popular (ghicitori, calambururi, formule versificate sau asonante) etc. Toate aceste particularităţi stilistice se întrunesc în imaginea unică a stilului popular şi oral a lui Creangă, expresiv pentru personalitatea scriitorului. Cercetătorul stilului are, deci, îndatorirea să observe faptele de stil caracteristice, adică pe cele frecvente, şi să stabilească legătura dintre ele pînă în momentul în care totalitatea lor se dezvăluie expresivă pentru felul de a fi al scriitorului, pentru ideile, sentimentele şi atitudinile lui şi, prin acestea, pentru apartenenţa lui de clasă, pentru momentul social în care a apărut şi pe care îl răsfrînge în opera sa.

O altă preocupare a cercetătorului stilului unui scriitor este să-l considere în momentul în care a scris, adică în raport cu premergătorii şi urmaşii lui. Particularităţile stilistice ale lui Eminescu nu apar cu toată claritatea decît în comparaţie cu unii din poeţii ajunşi la notorietate înaintea lui, de pildă cu Alecsandri şi Bolintineanu, apoi cu acei care ajung mai tîrziu pe arena literară, ca Al. Vlahuţă, G. Coşbuc, P. Cerna, St. O. Iosif ş.a. Deşi faptele de stil exprimă individualitatea scriitorului nici unul dintre aceştia nu este singurul inventator al tuturor mijloacelor lui stilistice. O parte din aceste mijloace provine din tradiţia literară, mai cu seamă din munca generaţiei anterioare de scriitori. Eminescu a folosit din creaţia înaintaşilor, în special din a lui Alecsandri şi Bolintineanu, de pildă prin anumite elemente ale lexicului, prin unele ritmuri, prin unele forme ale epitetului, ca cele gerunziale, după cum am arătat în *Epitetul eminescian*. Dar Eminescu a îmbogăţit enorm moştenirea stilistică şi a cucerit valori pe care le-a transmis urmaşilor. Aşa, de pildă, apar la el cuvinte cu mare ecou poetic, rareori întrebuinţate în trecut, ca: *haos, repaos, noian, genune, etern, profund*, etc., sau termeni filozofici şi ştiinţifici, ca: *fiinţă, nefiinţă, infinit, atom, univers, natură, planetă, spaţiu, problemă* etc., apoi construcţii cu dativul, ca: (Stelele) „ce au luminat atît de des înduioşării mele", (Stelele) „ard depărtărilor... străbătător durerii", sau imperativul invocării (prezentul conjunctiv la pers. III fără particula *să*; vezi articolul[1] meu în *B[ulletin] L[inguistique]*, XV, 1947), ca în exemplele: (Cumpăna gîndirii) „încline a ei limbă ; Zboare anu-acesta ; Şi se cufunde în trecut", (Nimeni) „nu-mi plîngă la creştet", (Glasul amintirii), „rămîie pururi mut ; răsar-un stol de corbi", apoi formele substantivului asociat cu pronumele sau verbul prescurtat, la rimă : *vesel-lese-l, patemi-singurătate-mi, galeşi-cale-şi, gîndul-luminîndu-l, vieţii-aduceţi-i* etc. Toate aceste particularităţi stilistice privind lexicul, formele, construcţiile, se regăsesc la urmaşii lui. Vlahuţă va folosi lexicul eminescian ca, de pildă, în versurile : „Ştii tu încă ce-i viaţa ? / Ai avut tu cînd pătrunde, /

[1] *Pseudo-imperativul la Eminescu* (va fi tipărit în volumul V al acestei ediţii) (n.ed.).

Nu problemele ei vaste, încîlcite și profunde, / Dar un tremurat de suflet, licărirea ta de-o clipă, / Cînd atîtea-ți schimbă vremea c-o bătaie de aripă, / În vertiginosul haos de priveliști ce te-nșală, / Sub imensa și eterna armonie generală ?..." Notez la Vlahuță unele rime eminesciene, făcute din substantivul asociat cu pronumele sau verbul prescurtat : *sfintei-inainte-i, gîndul-aruncîndu-l, luminei-cine-i, Putnii-scut ni-i, iubito-citit-o* etc. Cerna a folosit uneori imperativul invocării : „Destramă-se a gîndurilor ceață, / În orice colț zîmbească veselia". Întîmpin la St. O. Iosif construcții cu dativul : *„Doar șoareci țin salonul / Ungherelor uitate"* etc. Există deci, serii istorice ale stilului, și împrejurarea aceasta permite nu numai studiul stilistic al unui scriitor, ci al literaturii unei perioade întregi.

Dispunînd de un concept al stilului, ca acela analizat la începutul paginilor de față, urmărind problemele semnalate, cu metodele care ni s-au părut cele mai potrivite, cercetătorii stilului, în proiectata lucrare relativă la istoria limbii române în secolul al XIX-lea, vor avea de examinat operele tuturor acelor scriitori români din acest interval de timp care au adus un progres în arta scrisului, dar și diferitele curente care-i înglobează. Aceste curente se înlănțuiesc în interiorul unei dezvoltări continue, menită să ducă la rezolvarea celei mai de seamă probleme artistice a literaturii române în secolul al XIX-lea : crearea unui instrument lingvistic, capabil să exprime realitatea în multiplele ei aspecte, adică societatea, natura și viața interioară. S-a pus uneori întrebarea dacă există sau nu progres în domeniul creațiunii artistice. Este evident că, întrucît toți artiștii reflectă cîte un moment din dezvoltarea societății, în împrejurări proprii speciale, fiecare din ei are de rezolvat probleme deosebite, cu mijloace adaptate la felul acestor probleme. Marii artiști sînt, deci, incomparabili între ei și nu este cu putință a stabili un progres, o gradație ascendentă a drumului care-i desparte. Nu se poate spune că Dante este superior lui Virgil, și Ariosto — lui Dante. Arta, a spus Goethe odată, se găsește în fiecare moment la scopul ei. Acest principiu incontestabil nu se aplică însă dezvoltării artei literare în răstimpul mai scurt al secolului

al XIX-lea deoarece această dezvoltare întovărășește un proces social unic. Pe la începutul secolului al XIX-lea, poporul român își pune din ce în ce mai insistent problema înlăturării vechii orînduiri feudale prin cucerirea libertăților naționale și sociale. Apariția însăși a literaturii române frumoase, la începutul secolului trecut, se datorește acestei năzuințe politice și sociale. Marea noutate a acestui veac a fost apariția operelor al căror interes nu stă numai în fondul comunicărilor, dar și în felul personal în care ele o fac. Pe Ienăchiță Văcărescu îl distingem încă destul de greu de poetul popular. Nota personală este însă puternică la Grigore Alexandrescu. Noii scriitori sînt artiști individuali, personalități degajate din tradițiile feudale și teologice, atît de puternice mai înainte. Odată cu noii scriitori apar și se înmulțesc valorile stilistice. Arta literară, reflectînd procesul social, își îmbogățește treptat mijloacele. Alecsandri și Eminescu sînt doi poeți de seamă ai literaturii noastre. Fiecare din ei are o individualitate aparte, care apare în mijloacele lor artistice deosebite. Totuși nu este cu putință a-i alătura fără a nu băga de seamă că, în trecerea de la unul la celălalt, lexicul s-a îmbogățit, că sectoare ale limbii rămase, înainte de Eminescu, în afară de uzul literar, sînt anexate acum expresiei poetice, că limba poetului mai tînăr este mai mlădioasă, prin formele și construcțiile lui mai numeroase, că metaforele, comparațiile și epitetele lui sînt mai expresive. În *Epitetul eminescian* am arătat că epitetele *alb, blînd, dulce* sînt mult întrebuințate de Alecsandri. Dar, pe cînd acesta îl introduce în asociații oarecum previzibile, precum *omătul alb, lumină blîndă, dulcele lumini*, Eminescu găsește *neguri albe, blînd cad izvoarele întruna, dulcea veșnicie* (a ochilor). În astfel de asociații, vechiul epitet dobîndește virtuți expresive noi și mai puternice. Noutatea singură nu este un criteriu de apreciere a progresului literar. Numai noutatea în serviciul expresivității alcătuiește un criteriu capabil să măsoare progresul în literatură. O astfel de noutate a reprezentat arta lui Caragiale în mișcarea de foi umoristice care încep să apară în București, încă din timpul lui Cuza-vodă. N. T. Orășanu, cu foaia sa *Nichipercea*, încă din 1859 ; apoi Hasdeu, cu *Asmodeu, Aghiuță, Satyrul* ;

în fine, un Ion A. Gianoglu cu *Sarsailă, Nichipercea* și *Cicala* ș.a. conduc pînă la *Ghimpele* lui Toma Stoenescu, în care apar primele scrieri ale lui Caragiale și începe să se precizeze figura lui literară. Este foarte interesant de studiat cum formula umoristică, apărută în condițiile luptelor politice ale vremii, se desăvîrșește trecînd de la uitații umoriști ai foilor citate la Caragiale. Aprecierea valorilor de stil pe care acesta le aduce nu se poate face decît așezîndu-l în seria literară continuată, perfecționată și înălțată de el. Uitații redactori ai foilor umoristice amintite știau să folosească formele și construcțiile limbii vorbite, lexicul burgheziei în momentul însușirii imperfecte a culturii occidentale, neologismul în forme alterate, jocul de cuvinte și ironia, dar cu o putere expresivă inferioară aceleia care-i reușește lui Caragiale atunci cînd întrebuințează aceleași mijloace. În *Aghiuță* al lui Hasdeu se poate citi epistola amoroasă atribuită unui sergent major : „Angelul mieu, Nemaiputînd suferi în sufletul meu Amorul ce-l am către dumneata de la prima oară ce am avut norocirea a te videa" etc. Lexic, construcții, formule ale adresării revin din această scrisoare în declarația lui Rică Venturiano din al doilea act al *Nopții furtunoase*, dar cu ce altă eficiență stilistică în caracterizarea personajului, a epocii lui și a atitudinii scriitorului față de acestea !

Rezultă din aceste exemple că orice cercetare stilistică trebuie făcută în strînsă legătură cu istoria literară și cu cea mai amănunțită cunoaștere a împrejurărilor ei. Dezvoltarea stilistică a literaturii române în epoca marilor ei progrese moderne nu s-a făcut numai prin contribuția scriitorilor de prima mărime, dar și prin aceea a celor mai mărunți, care uneori au pus noile probleme literare și au pregătit creația viitoare. Cercetarea stilului în opera scriitorilor români ai secolului al XIX-lea nu trebuie concepută, deci, numai ca un capitol al istoriei limbii literare, dar și al literaturii. Ea este locul în care istoria limbii și istoria literaturii se întîlnesc. Acesta este un alt principiu, și nu cel mai puțin însemnat, al cercetării care se pregătește.

1955

MĂIESTRIA STILISTICĂ

Pînă la un timp, noua critică literară se dovedea atentă numai la problemele de conținut ale operelor, la ideile și tendințele acestora. Auzeam că un roman, o dramă sau o poemă își extrăgeau întreaga lor valoare din faptul că autorul lor avusese o concepție asupra lumii și a societății, și că știuse s-o comunice prin opera lui. Nu se va spune niciodată îndeajuns care este însemnătatea concepției despre lume și a mesajului uman al narațiunilor, al dramelor și poemelor lirice, dacă ele trebuie să fie altceva decît un steril joc al fanteziei. Dar critica, atentă numai la acest cuprins de idei, nu vorbea despre compunerile poeților decît în felul în care ar fi făcut-o cu privire la analizele filozofilor, ale gînditorilor politici și sociali. Nu încape nici o îndoială că o operă literară este altceva și că cel care o studiază cu scopul de a-i lămuri firea și valoarea trebuie să se oprească și în fața altor aspecte decît acelea pe care artistul le stăpînește în comun cu contribuțiile gînditorilor și ale oamenilor de știință. Dacă acest adevăr atît de elementar a întîrziat să se impună, împrejurarea se datorește, desigur, unei caracteristici comune tuturor epocilor în care se afirmă o nouă orînduire a societății. Fr. Engels, scriind la 14 iulie 1893 lui F. Mehring, a recunoscut-o cu toată limpezimea, atunci cînd amintește preferința acordată conținuturilor mai mult decît formei lor de manifestare, în toate epocile de început. Cu toate acestea, forma nu

este în artă un aspect adăugat conţinutului operelor, un agrement asociat cu fondul serios al lucrurilor, aşa cum ar fi o floare înfiptă în butoniera hainei care trebuie să ne acopere şi să ne ţină cald. S-a protestat atîta împotriva falsei separări dintre forma artei şi conţinutul ei, încît lucrurile par astăzi clare pentru toată lumea. Forma operei literare este însuşi conţinutul ei, sesizat în ceea ce el cuprinde mai original. Încercaţi să desprindeţi acest conţinut de forma în care ne apare şi nu veţi mai întîmpina decît năluca lui palidă şi banală. În vechea şcoală, profesorii de literatură recomandau uneori exerciţiul transformării în proză a unei poeme. Rezultatele erau înspăimîntătoare : inspiraţiile cele mai sublime deveneau îngăimările cugetării şi inimii celei mai comune. A fost oare cu putinţă ? Shakespeare nu gîndea şi nu simţea mai mult decît copistul lui ? Concluzia ar fi neapărat falsă, căci cugetarea şi simţirea lui Shakespeare sînt tocmai acelea cărora elementele atribuite de obicei formei le-au adăugat plusul lor de determinări şi le-au îmbogăţit în aşa fel încît, în opera poetului, întîmpinăm un fel nou şi unic de a pricepe şi simţi lumea şi viaţa.

Ce putem spune despre felul elementelor prin care conţinuturile poetice îşi dobîndesc întregul lor relief şi întreaga lor bogăţie ? Cum ajunge poetul să ne spună mai mult decît poate face tălmăcitorul lui în proză ? Rezultatul acesta îl atinge poetul dînd o întrebuinţare personală instrumentului obştesc al limbii materne. Cine studiază faptele limbii nu poate să nu observe, printre acestea, fapte de *repetiţie* şi fapte de *invenţie*. Există foneme, forme, construcţii şi elemente de lexic folosite de toţi oamenii care aparţin aceleiaşi limbi naţionale într-un anumit moment al dezvoltării ei. Lingvistica le studiază şi le recomandă atunci cînd cere vorbirii noastre să fie *corectă*. Corectitudinea lingvistică este ansamblul normelor obţinute prin generalizarea operată asupra formelor pe care limba le dobîndeşte într-un anumit moment, le consolidează prin deasa lor repetare şi le menţine împotriva încercărilor de a le altera. A vorbi corect înseamnă a o face aşa cum cere uzul lingvistic. „Uzul" este însă atestat de limba scrisă, de „limba literară", adică de aceea pe care o scriu şi o vorbesc toţi

oamenii culţi ai unei epoci, dar şi de „limba literaturii", adică de aceea a operelor cu caracter artistic. Aşadar, acestea din urmă nu numai că se conformează normelor rezultate din faptele de repetiţie ale limbii, dar în acelaşi timp le atestează şi le propagă. Dacă limbile se unifică şi intră într-o fază de evoluţie mai lentă, îndată ce apare şi se dezvoltă o literatură naţională, lucrul se datoreşte în mare măsură puterii de frînare a alterărilor, o putere care emană din operele literare, mai ales din acelea a căror influenţă este întărită prin farmecul şi seducţia lor, adică din operele literare frumoase.

Dar dincolo de nivelul corectitudinii, pe care operele beletristice îl confirmă şi-l răspîndesc, se întinde vastul domeniu al faptelor de inovaţie în limbă. Este domeniul propriu al creaţiei literare. Artistul literar, folosind elementele limbii corecte, le va îmbogăţi cu noi valori şi semnificaţii. Iată două exemple în această privinţă : orice cuvînt cu mai multe silabe are o silabă accentuată mai puternic decît celelalte, are un accent tonic. Poetul va folosi accentele tonice ale cuvintelor, obţinînd din regulata lor succesiune ritmul versurilor sale. Poetul creează astfel o valoare nouă : vorbirea ritmică, înzestrată cu facultatea de a exprima emoţiile sale într-un fel asemănător cu acel al muzicii. El a pornit, deci, de la un fapt de repetiţie al limbii, de la faptul comun al accentului tonic în cuvintele cu mai multe silabe, dar îl va dezvolta într-un fapt de inovaţie, înzestrat cu noi valori şi înţelesuri : ritmul poetic. Pe baza unei însuşiri generale a limbii se ridică astfel faptul de inovaţie al poetului. Al doilea exemplu : orice cuvînt este manifestarea sonoră a unei noţiuni sau a unei relaţii dintre noţiuni. Asocierea unui cuvînt cu un anumit înţeles noţional sau relaţional este un fapt al limbii, consolidat printr-o repetare atît de frecventă, încît la auzul oricărui cuvînt ne reprezentăm, de obicei, o singură noţiune sau o singură relaţie dintre noţiuni. Poetul întrebuinţează şi el cuvintele limbii, păstrîndu-le înţelesurile lor comune. Dar, dincolo de uzul lingvistic general, poetul dă uneori cuvintelor sale şi înţelesuri noi, creează adică fapte lingvistice inovatoare. Este ceea ce se întîmplă în folosirea metaforică a cuvintelor comune. Cînd Eminescu numeşte pe o femeie

frumoasă și insensibilă *o marmură*, el acordă acestui cuvînt un alt înțeles decît acel comun, fixat prin repetiție, și produce astfel o inovație lingvistică. Inovația poetică este însă condiționată de faptul lingvistic comun. Numai fiindcă *marmura* este, pentru înțelegerea generală, numele pietrei de o mare duritate, în care sculptorii cioplesc statuile lor, poate poetul să ne evoce, folosind același cuvînt, o ființă înzestrată cu atributele perfecțiunii fizice și ale insensibilității morale. Ar fi de prisos să înmulțim aici exemplele menite să arate că, pornind de la faptele de repetiție ale limbii, poetul are facultatea să le dezvolte în fapte de invenție. Este însă necesar a adăuga că această posibilitate alcătuiește *măiestria stilistică* a poetului, o parte însemnată a creației artistice.

Trebuie, în fine, adăugat că, deși faptele de inovație lingvistică dezvoltă și îmbogățesc faptele de repetiție ale limbii comune, acestea din urmă conțin premisele faptelor de inovație și le fac posibile. Dacă poeții ajung a compune versuri, adică serii expresive de cuvinte în care accentele tonice se succed cu o anumită regularitate, lucrul provine din aceea că uneori cuvintele se înșiră în acest fel chiar în vorbirea oamenilor care nu urmăresc să facă versuri. Frînturi de versuri, o anumită succesiune ritmică a accentelor putem întîmpina în vorbirea oricui, mai ales atunci cînd vorbitorul este stăpînit de o emoție mai puternică. De asemeni, faptul că poeții pot da cuvintelor o întrebuințare metaforică, adică o altă întrebuințare decît aceea care le este proprie, provine din faptul foarte general al polisemantismului, potrivit căruia un cuvînt poate avea mai multe accepțiuni, destul de deosebite între ele. Metafora este un caz de polisemantism, produs de nevoia vorbitorului de a se exprima mai viu și mai colorat, adică de a exprima mai mult din realitatea naturii și a vremii lui. Vorbitorul cel mai obișnuit întrebuințează apoi numeroase metafore, pe care le găsește în tezaurul comun al limbii sau le creează el însuși. Măiestria stilistică dezvoltă, deci, posibilități obștești ale limbii. Există o artă literară pentru că există un element artistic în vorbirea tuturor oamenilor, și există artiști literari pentru că, în anumite condiții și pînă la un punct, toți oamenii pot fi artiști atunci cînd vorbesc. Dacă arta literară produce narațiuni, dialoguri, descrieri, efuziuni lirice, maxime și sentințe, împrejurarea este posibilă pentru că toți oamenii, în vorbirea lor, pot să povestească, să întrebe și să răspundă, adică să converseze, să-și exprime emoțiile și reflecțiile lor generale asupra lumii și vieții. Toate marile genuri ale literaturii corespund, deci, cîte uneia din unitățile de comunicare ale limbajului, pe care ele le dezvoltă și le conduc la perfecțiunea exprimării artistice. Astfel, arta literară și măiestria stilistică nu numai că folosesc elementele puse la dispoziție de vorbirea comună, dar în același timp extind și perfecționează procedee care nu sînt străine vorbitorului obișnuit.

Articolele întrunite în volumul de față[1] studiază cîțiva scriitori români și străini, din punctul de vedere al măiestriei lor stilistice, adică din unghiul felului în care au folosit instrumentul graiului obștesc pentru a crea fapte inovatoare de limbă, expresii adecvate modului lor individual de a înțelege, de a vedea și de a simți lumea și viața. Fiecare din scriitorii studiați aici au o concepție asupra vieții și lumii, cu toții au adresat un mesaj timpului și societății lor. Dar tocmai pentru a putea înțelege și prețui mai deplin originalitatea fiecăruia din acești scriitori, aceea care alcătuiește caracteristica lor unică și de neînlocuit, a fost nevoie a-i studia în chipul în care măiestria lor stilistică a înmlădiat, a îmbogățit și a înălțat limba comună.

Propunîndu-și această țintă, micul volum de față a încercat să precizeze o metodă și să aducă o contribuție într-un domeniu nu îndestul de cultivat. Preocupările orientate către așa-zisul „conținut", predominante pînă de curînd, au început de la o vreme să-și recunoască limitele, și studiile relative la măiestria stilistică au fost mereu cerute în timpul din urmă. Paginile de față doresc să răspundă acestei cerințe.

1955

[1] *Probleme de stil și artă literară* (n. ed.).

STILISTICĂ LITERARĂ ŞI LINGVISTICĂ

Studiile despre stilul operelor literare au dobîndit o anumită dezvoltare în mişcarea ştiinţifică mai nouă a ţării noastre. Tot mai numeroşi sînt cercetătorii care se simt atraşi de investigarea, cu metode ştiinţifice, a mijloacelor de limbă prin care scriitorii de opere frumoase, adică artiştii cuvîntului, exprimă concepţiile lor despre lume, sentimentele şi viziunile lor. Motivele acestei orientări a studiilor de limbă care, prin contribuţiile amintite aici, completează pe acele consacrate cercetărilor de lingvistică generală, de lexicografie, de gramatică, de istoria limbii, trebuie căutate în acea aspiraţie către măiestria artistică, la rîndul ei caracteristică pentru îndrumările mai noi ale culturii noastre.

Odată cu revoluţia culturală, arta a dobîndit un nou conţinut. Au apărut în operele artei şi, prin urmare, şi în acele ale literaturii, noi idei, noi tendinţe, o nouă atitudine faţă de lume şi societate, prin care toate acele opere să poată lucra ca factori ideologici de seamă în dezvoltarea noii orînduiri. A fost însă un timp în care atenţia pentru crearea noului conţinut al artei nu s-a însoţit, în suficientă măsură, cu preocuparea de a-l ridica pe planul expresiei lui artistice. Au rezultat de aici două neajunsuri. Mai întîi, noul conţinut s-a menţinut uneori în formele lui generale, şablonizate. În locul unui artist literar care gîndeşte şi simte în mod personal şi adînc noul conţinut, a putut fi semnalat publicistul capabil să exprime idei şi tendinţe generale, dar nu să le dea şi întruparea lor artistică. Acolo însă unde, în locul unei creaţii individuale de artă, întîmpinăm numai expresia generalizată a anumitor idei şi tendinţe, lucrarea literară este lipsită de acea căldură comunicativă care alcătuieşte raţiunea puterii şi influenţei ei asupra spiritului public. S-a cerut atunci mai multă măiestrie în operele literaturii mai noi. Le revine artiştilor literari rolul de a înălţa operele lor pe un plan mai înalt al măiestriei. Ştiinţa nu poate face altceva decît să secundeze lucrarea artiştilor, studiind procedeele măiestriei în operele scriitorilor români şi străini, mai vechi şi mai noi, nu pentru a le recomanda scriitorilor actuali, căci aceste procedee fiind individuale, ele nu se pot transforma în maxime de aplicare universală, dar pentru a crea acea atmosferă de cultură prielnică urmăririi problemelor de expresie artistică din care şi artiştii cuvîntului pot trage un folos. Atunci cînd ştiinţa stilistică va arăta, prin numeroase cercetări particulare, în ce chip marii scriitori au folosit instrumentul obştesc al limbii naţionale pentru a da plăsmuiri artistice pline de originalitate, de forţă şi căldură, este probabil că mulţi dintre scriitorii zilelor noastre vor înţelege mai bine felul problemelor pe care trebuie să le rezolve operele lor. Pe această convingere se întemeiază noul curent de cercetări lingvistice, consacrat stilului individual al scriitorilor, pe care, observîndu-l în mişcarea noastră ştiinţifică, cred că trebuie să-l şi încurajăm.

Noile cercetări de stilistică literară, mai preţioase, desigur, prin direcţia pe care o indică decît prin rezultatele lor de pînă acum, au trezit însă anumite obiecţii, unele formulate, altele neformulate, dar existente cel puţin în mod virtual. Este datoria ştiinţei să le aducă pe toate în lumina deplină a conştiinţei, să le examineze pe rînd şi să netezească astfel drumul cercetărilor, interesante şi atrăgătoare pentru atîţia, dar supuse obstacolelor pe care toate noile îndemnuri le pot ridica în calea lor. Paginile de faţă îşi propun să aducă o contribuţie în această privinţă, oferind o încercare de întemeiere metodică studiilor de stilistică literară.

Există lingviști care sînt de părere că studiile de stilistică literară sînt utile, dar că aceste studii nu pun probleme de lingvistică, ci de istorie și critică literară. Lingviștii ar avea alte probleme de urmărit și ar fi, deci, păgubitor ca forțele științifice care trebuie să se consacre întrebărilor atît de grele și complicate puse de limba vorbită și scrisă să fie deviate către chestiuni de care se pot ocupa și alți cercetători. Obiecția n-a fost formulată în acești termeni, dar ea a apărut în chip destul de transparent în două referate citite la Academie și în care, printre criticile aduse publicațiilor lingvistice ale acestei instituții, se făcea observația că unele din studiile de stilistică literară, apărute în acele publicații, nu se găseau acolo la locul lor. Această părere, exprimată deocamdată în teză generală, a luat diferite forme și poate fi sprijinită în felurite moduri, pe care le amintesc aici pe rînd.

Sînt unii cercetători care afirmă că unele mijloace ale stilului literar sînt de natură lingvistică, dar că altele depășesc cadrul limbii și că, deci, cel puțin acestora din urmă ar trebui să li se consacre alți specialiști decît lingviștii. Alți cercetători sînt de părere că studiul operelor literare este interesant pentru lingvist, numai în măsura în care aceste opere au pus în circulație forme noi ale limbii literare, adică ale limbii normate a unei epoci. Operele literare ar pune, deci, la dispoziția istoricului limbii, mai cu seamă istoricului limbii literare, un anumit material. Specialistul limbii n-are să considere creațiile literaturii artistice decît din acest ultim punct de vedere. În fine, alți învățați fac să atîrne justificarea lingvistică a studiilor de stilistică literară de faptul că stilul literaturii frumoase ar fi unul din stilurile funcționale ale limbii, alături de stilul administrativ, al justiției, al științei etc. Dacă stilul creației literare artistice depășește acest cadru, adică, dacă el nu se poate rezolva într-un sistem mai mult sau mai puțin general de mijloace lingvistice, dacă el apare ca fiind cu totul individual, atunci el n-ar mai pune probleme propriu-zis lingvistice. Știința limbii nu s-ar putea ocupa decît de fenomene generale, nu și de fenomene particulare. Vom examina pe rînd toate aceste poziții, prin care lingvistica

se închide studierii stilului individual al literaturii frumoase, folosindu-ne și de unele din rezultatele teoretice apărute în cursul dezbaterilor asupra problemei stilului, purtate în revista sovietică *Voprosi iazîkoznaniia*, de unde au fost traduse în publicația Institutului de studii româno-sovietice, *Probleme de lingvistică* (1954, 1—5; 1955, 1).

Mai înainte de a discuta problema raporturilor dintre lingvistică și stilistica literară trebuie să observ că prevențiunile uneia față de cealaltă nu sînt deloc noi. Într-o epocă destul de lungă a științei lingvistice, și anume într-aceea în care curentul pozitivist a dominat-o, stilistica, în general, și stilistica literară, cu deosebire, au cunoscut o fază de stagnare, ale cărei motive se pot explica cu destulă ușurință. Pozitivismul lingvistic a adus în problemele științei limbii punctele de vedere și metodele filozofiei pozitiviste, așa cum acest curent s-a organizat și a dobîndit monumentul lui cel mai de seamă în *Cursul de filozofie pozitivă* (1830—1842) al lui Auguste Comte. Potrivit concepțiilor acestui filozof, inteligența omenească nu este aptă să cunoască decît ceea ce este dat în mod nemijlocit în experiența externă, așa încît încercările de a pătrunde pînă la realitatea mai adîncă pe care o manifestă faptele observabile trebuiesc respinse ca întreprinderi infructuoase ale metafizicii. Filozofia și știința nu-și pot propune, deci, un alt scop decît de a stabili cu cea mai mare rigoare faptele experienței externe și de a le lega după raporturile de succesiune și simultaneitate în care ele apar. A încerca să pătrunzi înapoia acestor fapte, a căuta să unifici datele experienței stabilind legătura dintre ele la un nivel mai adînc al realității, alcătuiește o năzuință pe care agnosticismul pozitivist o condamnă. S-a spus, deci, cu drept cuvînt, că pentru pozitivist lumea este o suprafață plană, nu o structură adîncă. În momentul cînd s-a organizat ca sistem, este incontestabil că pozitivismul a reprezentat o reacție salutară față de speculațiile conjecturale și atît de hazardate ale metafizicii clasice și ale idealismului postkantian. De asemenea, în diferitele științe particulare care, către mijlocul secolului trecut, și-au însușit punctul

de vedere pozitivist, efectele acestuia au fost în multe privințe binevenite.

Pentru a ne opri numai la aceste efecte în domeniul lingvisticii, este drept a spune că, grație disciplinei pozitiviste, s-au perfecționat metodele de stabilire a faptelor de limbă, și că, din încercarea de a fixa raporturile dintre acestea, multe din ramurile speciale ale lingvisticii istorice și statice au ieșit îmbogățite și cu mult mai exacte decît în lungul lor trecut conjectural. Trebuie să adăugăm însă că atmosfera pozitivistă n-a fost deloc prielnică studiilor de stilistică, deoarece faptele cu care aceste științe se ocupă sînt, prin excelență, fapte cu o structură adîncă, fapte care nu pot fi numai stabilite prin observația externă, dar care trebuiesc în același timp înțelese și simțite în semnificația lor mai profundă. Se poate stabili, fără nici o intervenție a sentimentului apreciator, evoluția sunetelor de la latina vulgară la română sau la provensală, dar nu putem înțelege sensul celei mai ușoare deplasări în ordinea obișnuită a cuvintelor, ca, de pildă, în „apa din fîntînă într-o clipă a secat", decît înviind în noi sentimentul care l-a făcut pe Creangă să procedeze la această inversiune și efectul de intensificare obținut pe această cale.

Faptele de stil sînt, deci, fapte complexe, dispuse pe mai multe planuri, și pozitivismul lingvistic nu era deloc favorabil dezvoltării studiilor consacrate lor. Pozitivismul lingvistic observă faptele, dar se oprește să le aprecieze și să le simtă. Intervenția operației de apreciere este pentru pozitivist un factor tulburător al purității observației obiective, și, din această pricină, o astfel de intervenție trebuie ocolită de învățat. În practica pozitivismului lingvistic s-a format astfel tipul unui savant harnic și exact, minuțios în observațiile sale, neostenit în strîngerea și clasificarea faptelor, adică o figură de cercetător ale cărui metode și virtuți intelectuale nu pot fi îndeajuns recomandate acelora care se consacră lingvisticii și filologiei. Un astfel de cercetător privește însă cu o anumită neîncredere către lucrările stilisticii și, mai cu seamă, către acele ale stilisticii literare.

Unul dintre acești cercetători, un reprezentant de frunte al pozitivismului lingvistic, romanistul W. Meyer-

Lübke, a făcut odată o declarație importantă în această privință. În prefața volumului III al operei lui monumentale, *Grammatik der romanischen Sprachen*, 1890—1899, după ce enumeră diferitele capitole mai mari ale cercetării întreprinse, Meyer-Lübke își amintește că mai există încă unul: stilistica. „Cît despre stilistică, scrie el, o las în seama altora... Stilistica este studiul limbii ca artă, și, pentru a-l întreprinde, trebuie să posezi simțul artistic într-un grad pe care nu-mi este dat să-l ating. Aș fi, deci, cu atît mai fericit dacă această lucrare ar fi făcută de cineva care ar avea aptitudinile cerute de acest gen de studii." Apare destul de limpede în această recuzare dorința de a izola domeniul faptelor de intervenția sentimentului apreciator, fără de care studiile de stilistică nu sînt de fapt posibile. Închiderea lingviștilor pozitiviști față de problemele stilisticii și, se înțelege, mai cu seamă față de acele ale stilisticii literare este evidentă și pare autorizată de reprezentanții cei mai renumiți ai curentului. Și, cu toate acestea, în realitatea cercetării nu este cu putință nici unui lingvist să facă abstracție de faptele stilistice ale limbii. Nu este, oare, lexicograful obligat, atunci cînd clasifică sensurile cuvintelor, să noteze pe cele figurate, poetice, familiare, vulgare, pe acele peiorative, ironice, hipocoristice, eufemistice, solemne etc., adică de fapt tot atîtea nuanțe stilistice? Dar gramaticul, cînd descrie funcțiunile timpurilor și modurilor verbale, sau cînd stabilește valoarea anumitor sufixe în derivarea unor substantive, nu se ocupă de fapte de stil? Rolul deținut de stilistică în constatările sintaxei este, de asemenea, foarte întins. Felurile propozițiilor după înțeles (optative, imperative, exclamative etc.), construcțiile folosite în vorbirea directă sau indirectă, elipsa, repetiția, ordinea cuvintelor în propoziții și a propozițiilor în frază sînt numai cîteva din faptele stilistice de care se ocupă sintaxa. Unii cercetători au făcut din stilistica limbii comune o parte a sintaxei, așa-zisa *syntaxis irregularis*, în timp ce alții au anexat întreaga sintaxă domeniului stilisticii. Ba chiar unii învățați au afirmat tendința de a resorbi întreaga gramatică în stilistică și de a explica întreaga istorie a limbii prin fapte de natură stilistică. Nu este locul de a discuta aici teoriile care au opus, la

începutul secolului nostru, curentul estetic al lui K. Vossler pozitivismului lingvistic și neogramaticilor. Este destul să constatăm că, indiferent de curentul căruia îi aparține, nici un lingvist actual nu poate fi un simplu instrument exact de înregistrare, clasificare și punere în relație a faptelor de limbă. Intervenția sentimentului apreciator este indispensabilă în lucrările lingvisticii.

S-ar putea spune totuși că, dacă nici un lingvist nu poate neglija faptele stilistice ale limbii comune, studiul lor în operele literare ar aparține istoriei și criticii literare, iar nu lingvisticii propriu-zise. Părerea aceasta a fost formulată, dar ea conține în sine ceva scolastic. Este ca și cum acei care o emit și-ar închipui diferitele discipline științifice ca pe niște unități închise, fără comunicare între ele, separate prin bariere de netrecut. Între diferite științe există mai degrabă nenumărate legături dialectice, ca și între aspectele realității pe care aceste științe le studiază. Limitîndu-ne la raporturile dintre lingvistică și istorie și critică literară, este cu putință oare despărțirea lor radicală? Istoria și critica literară nu sînt discipline cu obiect unic și cu metode care le aparțin în chip propriu. Aceste discipline denumesc un ansamblu foarte variat de preocupări. În istoria literară intră, mai întîi, problema filologică, adică aceea a criticii textelor, a stabilirii formei lor autentice. Istoria literară, prin studiul biografiei autorilor, se leagă apoi cu istoria generală. Preocupări istorice manifestă criticul literar și atunci cînd stabilește reflectările epocii în operă. Cînd apoi se studiază concepția despre lume a scriitorilor, poziția lor în luptele ideologice ale unei perioade de timp, preocupările istoricului și criticului literar sînt foarte apropiate de ale filozofiei. Istoricul literar mai poate studia circulația temelor în interiorul uneia sau mai multor literaturi, sau influențele primite de un scriitor, în acord cu tendințele pe care el le reprezintă, adică alianțele ideologice contractate cu unii dintre contemporanii sau înaintașii lui, din aceeași literatură sau dintr-o literatură străină. În fine, cînd studiază chipul în care apar în limba scriitorului concepțiile, sentimentele și viziunile acestuia, prin urmare atunci cînd întreprinde studiul stilistic al operelor, istoricul și

criticul literar fac lingvistică. Studiul unor fapte de limbă, chiar atunci cînd acestea sînt considerate sub raportul valorii lor expresive, nu poate fi înțeles altfel decît ca un studiu lingvistic. Nici Meyer-Lübke, atunci cînd anunța că din cercetarea sa va omite stilistica, nu tăgăduia caracterul lingvistic al acesteia din urmă. Este adevărat că Meyer-Lübke se gîndea la stilistica limbii comune, nu la stilistica literară. Dar se poate admite oare o diferență de natură între una și alta? Faptele de stil nu-și schimbă firea lor după cum apar în vorbirea tuturor sau a unui mare număr din membrii unei comunități lingvistice sau în aceea a scriitorilor. Într-un caz, ca și în celălalt, sînt fapte de stil acele fapte de limbă care adaugă *comunicării* unei știri *expresia* reacțiunii individuale, colorate afectiv, a autorului comunicării față de știrea comunicată. Vom încerca să arătăm, mai jos, ce loc ocupă limba operelor beletristice în sistemul general al unei limbi. Deocamdată ne interesează numai a reține concluzia că faptele de stil sînt fapte de limbă, chiar atunci cînd ele apar într-o operă beletristică, și că cercetarea acestora este o cercetare lingvistică. Așadar, atunci cînd cineva face observația că studiul stilului unei opere literare aparține istoriei și criticii literare, putem să ne declarăm de acord cu această observație dacă adăugăm îndată că acel studiu aparține părții lingvistice a acelor discipline.

Problema raportului dintre stilistica literară și lingvistică s-a pus și în cercetarea sovietică. Au existat și în cadrul acesteia cercetători care au fost de părere că studiul limbii și stilului în operele beletristice aparține mai degrabă criticii și istoriei literare decît lingvisticii. Astfel, profesorul L. I. Timofeev, autorul cunoscutei opere *Teoria literaturii*, 1945, socotește că toate particularitățile lingvistice ale unei opere literare „sînt motivate artistic de caracterele înfățișate în operă". „Caracterul" este însă o formă exterioară limbii, o „categorie social-psihologică" și, ca atare, întrucît cercetătorul trebuie să pornească de la această categorie pentru a înțelege limba operei, devine limpede că cel puțin punctul de plecare în studierea stilului operei nu este lingvistic. V. V. Vinogradov a avut prilejul să se ocupe de această părere

pentru a o infirma. Căci ceea ce Timofeev a numit „caracterul“ nu se realizează pentru cititorul unei opere și pentru cercetătorul ei decît tocmai prin mijloacele de limbă utilizate de scriitor. Comparînd metoda lingvistului cu aceea a criticului literar, Vinogradov face următoarea distincție: „Lingvistul pornește de la analiza limbii literare a operei, în timp ce criticul literar — de la înțelegerea social-psihologică a «caracterului».“ Cea dintîi dintre aceste metode i se pare însă mai potrivită lui Vinogradov, căci, scrie el (*P. l.*, 1954, 5, p. 29): „repartizarea luminii și a umbrei cu ajutorul mijloacelor expresive ale limbii, trecerile de la un stil de expunere la altul, întrepătrunderile și îmbinările nuanțelor de limbă, caracterul aprecierilor exprimate cu ajutorul alegerii și succedării cuvintelor și frazelor, mișcarea sintactică a narațiunii, toate acestea creează o imagine armonioasă despre fondul de idei, despre gusturile și unitatea lăuntrică a personalității creatoare a artistului, aceea care determină stilul operei literare și își găsește întruchiparea în ea.“

Putem adăuga, în completarea observațiilor lui Vinogradov, că dacă unii critici literari pornesc de la „caractere“ pentru a ajunge la limbă, împrejurarea se datorește faptului că, în prealabil, deși nu în mod sistematic, criticul literar a pornit tot de la limbă. Căci, cum se poate organiza în noi reprezentarea „caracterelor“ dintr-o operă, apoi a tuturor imaginilor cuprinse în ea, ba chiar și a concepției ei despre lume și viață, decît lăsînd să lucreze asupra noastră toate mijloacele lingvistice ale operei? Nu există nici o altă cale pentru a pătrunde în ceea ce s-a numit „conținutul“ unei opere decît limba ei. Studiul lingvistic al operei literare este, deci, temelia înțelegerii ei științifice. Acei care cred că se pot dispensa de această temelie o folosesc totuși, deși într-un mod mai puțin conștient.

Mai categorică decît Timofeev în negarea caracterului lingvistic al stilisticii beletristice este cercetătoarea I. S. Ilinskaia. Aceasta scrie în articolul *Despre mijloacele stilistice, lingvistice și nelingvistice* (*P. l.*, 1954, 5, p. 57): „Consider că însuși felul de a aborda problema raportului dintre stilul unei opere și, în general, al oricărei expuneri, față de sfera lingvistică și nelingvistică merită o atenție deosebită. Numeroasele încercări de analiză stilistică, din ultimul timp, nu fac o deosebire netă între aceste două sfere: orice fenomen care caracterizează stilul unei opere ar aparține fenomenelor lingvistice. Din această cauză, N. A. Budagov cere pe bună dreptate «...să se delimiteze stilurile propriu-zis lingvistice, determinate de însăși natura limbii, de fenomenele lingvistice care nu sînt determinate în mod nemijlocit de ea, depinzînd, mai degrabă, de specificul altor fenomene sociale». Într-adevăr, putem considera oare stilul unui gen oarecare sau al unei opere literare numai ca un fenomen lingvistic? Este el determinat, oare, în întregime numai de factori lingvistici? Cred că la această întrebare nu se poate da decît un răspuns negativ.“

Mijloacele stilistice nelingvistice sînt, după Ilinskaia, mai întîi acele care derivă din tema operei, apoi așa-zisele figuri de stil, printre care Ilinskaia amintește comparația, personificarea, epitetul și metafora. Vinogradov a ținut să ia atitudine, într-o altă legătură de idei, față de distincția Ilinskaiei, pe care o citează, vorbind despre „opoziția neclară și nefundată din punct de vedere lingvistic (adică pe planul teoriei generale a limbii) între elementul «lingvistic» și cel «nelingvistic»“. Am dori să ne oprim mai mult asupra așa-ziselor elemente nelingvistice ale operelor literaturii frumoase. Mai întîi există, oare, elemente ale stilului unei opere literare care să atîrne numai de tema ei? Ilinskaia crede că există astfel de elemente, și, pentru a dovedi această afirmație, citează cazul fabulei: „Subiectul zoologic, scrie Ilinskaia, duce în mod firesc la întrebuințarea unor cuvinte corespunzătoare în fabulă: numele animalului. Această trăsătură de stil nu poate fi considerată însă propriu-zis lingvistică. Autorul nu face o alegere a mijloacelor de limbă: el este nevoit să întrebuințeze, în concordanță cu tema, tocmai această denumire a animalului și nu alta. Așadar, în cazul de față, stilul este creat nu prin limbă, ci prin însăși tema caracteristică genului respectiv.“ În legătură cu această idee se poate observa că singura întrebuințare a unui nume de animal într-o fabulă nu alcătuiește un fapt de stil. Valoare stilistică dobîndesc nu-

mele de animale, în fabule, numai prin complinirile care li se aduc, prin metaforele care le înlocuiesc sau prin folosirea unui nume propriu în locul numelui general al speței întregi. Așa procedează, de pildă, La Fontaine atunci cînd vorbește de *maître corbeau, compère le renard, capitaine renard, damoiselle belette,* sau atunci cînd numește pe vultur : *l'oiseau de Jupiter,* pe leu : *le roi des animaux,* pe iepure : *Jean Lapin,* pe cotoi : *Raminagrobis* și *Rodilardus,* sau *l'Alexandre des chats* și *l'Attila des rats.* Tocmai pentru că simplul nume al animalului este lipsit de valoare stilistică, fabulistul se decide la una din aceste complinirí sau substituții de cuvinte. Aceste compliniri și substituții nu derivă însă numai din tema tratată, ci sînt fapte de invenție verbală, alese printre altele posibile și care exprimă felul viziunii și al sentimentelor poetului, adică sînt fapte de stil. Ca o dovadă mai mult că tema singură nu poate determina unele valori de stil, stă faptul că în traduceri făcute cu mare măiestrie artistică, deși tema originalului se păstrează, valorile stilistice pot fi deosebite de acele ale originalului. În versiunea românească a fabulei lui La Fontaine, *Le corbeau et le renard (Corbul și vulpea),* T. Arghezi traduce pe *maître corbeau și maître renard* prin „cumătrul corb" și „cumătra vulpe". Era aceasta singura traducere posibilă ? Un alt traducător ar fi putut găsi „jupînul corb" și „jupîneasa vulpe". Cînd vulpea i se adresează corbului, La Fontaine o face să vorbească astfel : *„Hé, bonjour, Monsieur du Corbeau. Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau !"* T. Arghezi traduce astfel aceste versuri : „Măria-ta, îi zise, să trăiești ! Că tare mîndru și frumos mai ești."

Prin lexic și construcții, traducerea lui Arghezi introduce astfel accente stilistice specifice, pe care originalul nu le conține, deși tema a rămas aceeași. Între temă, adică partea cea mai generală a subiectului, și realizarea ei verbală se interpune viziunea personală a scriitorului. Faptele de stil o exprimă pe aceasta din urmă, iar nu tema, care rămîne o schemă generală și oarecum abstractă.

Dar figurile de stil ? Comparația, personificarea, epitetul, metafora sînt, oare, elemente nelingvistice ale sti-

lului ? Despre personificare, Ilinskaia scrie, după ce citează cîteva versuri din Pușkin : „Caracterul sugestiv al acestor versuri nu depinde de materialul limbii, de nuanța stilistică sau de schimbarea sensului vreunui cuvînt, ci de comparația respectivă în ansamblul ei". Trebuie să constatăm totuși că, dacă același cuvînt intră în mai multe comparații, el poate dobîndi de fiecare dată cîte o altă nuanță de înțeles. Dacă alăturăm versurile lui Eminescu : „Și cînd răsai nainte-mi ca marmura de clară" și (s-o admiri) „Ca pe-o marmură de Paros sau o pînză de Corregio", constatăm că *marmură* înseamnă două lucruri destul de deosebite : o dată ceva clar, strălucitor ; altă dată — ceva artistic, perfect. De fiecare dată avem, deci de a face cu cîte o altă nuanță seman-
dată avem, deci, de a face cu cîte o altă nuanță seman-
tică. Nu putem înțelege, deci, o comparație poetică, dacă nu precizăm înțelesul cuvintelor în seria lor semantică. Ca și cititorul literaturii, criticul ei trebuie să aibă, în fața textelor, mai înainte de toate, o atitudine lingvistică. Și ceea ce observăm cu privire la comparație, se poate repeta și în legătură cu celelalte figuri de stil. Personificarea și metafora atîrnă de genul substantivelor. *Pacea,* de pildă, este în limba germană un substantiv masculin, ceea ce face posibil versul lui Schiller (în *Die Braut von Messina) : „Schön ist der Friede, ein lieblicher Knabe".* Genul *păcii* în românește determină însă alegoria lui P. Cerna în imnul *Către Pace :* „O zeie ! Nu-i printre noi un suflet să nu poarte dorința pămîntescului tău rai". Cerna scrie : „Pămîntul, vechiul tată", ceea ce n-ar fi fost posibil în germană sau franceză, unde pămîntul este de genul feminin *(die Erde, la terre).* Epitetul, la rîndul lui, se leagă de cuvîntul pe care-l determină printr-una sau alta din nuanțele lui semantice. *Adînc* este, la Eminescu, o dimensiune spațială în „genunea cea adîncă" și o calitate morală în „zîmbirea lui deșteaptă, adîncă și tăcută". Există apoi metafore și epitete care acordă cuvintelor nuanțe de înțeles inexistente în limba comună și care trebuiesc înțelese ca adevărate creații lingvistice, ca, de pildă, atunci cînd T. Arghezi, descriind o ceață deasă străbătută de lumina felinarelor electrice, vorbește despre „electricitatea covăsită". Dicționarele ne asigură că

termenul *covăsit* nu apare decît în expresia „lapte covăsit" — lapte închegat și acrit. Același cuvînt folosit pentru a desemna, prin metaforă, un anumit efect de lumină alcătuiește, fără îndoială, o creație lingvistică. Toate figurile de stil se întemeiază, deci, pe realitatea limbii naționale, ale cărei posibilități le utilizează, le dezvoltă sau le îmbogățește. Nu este, deci, posibil de a vorbi despre o stilistică lingvistică și de una nelingvistică. Toate efectele de stil rezultă dintr-o anumită întrebuințarea a limbii, a lexicului cu toate varietățile lui semantice, apoi a formelor și construcțiilor ei, încît noțiunea unei stilistici nelingvistice este o alăturare de cuvinte tot atît de nejustificată ca, de pildă, *fier de lemn* sau *cerc pătrat*. De aceea ni se pare că V. V. Vinogradov are perfectă dreptate atunci cînd consideră distincția amintită drept „o opoziție neclară și nefundată din punct de vedere lingvistic".

Dealtfel, nu numai V. V. Vinogradov, dar și alți cercetători sovietici au examinat, cu concluzii asemănătoare, opoziția semnalată mai sus. Astfel, A. V. Feodorov, în articolul *În apărarea cîtorva noțiuni de stilistică (P.l.*, 1954, *5*, p. 33 urm.), scrie : „Deși stilistica literară este definită de obicei ca o parte a științei literaturii, ca un capitol al poeticii, ea nu poate să nu fie lingvistică. Succesele principale ale filologilor sovietici, realizate în studiile lor asupra limbii și stilului diferiților scriitori, au o bază lingvistică. Lipsa unei baze lingvistice ar amenința stilistica literară cu un pericol foarte real, acela de a se transforma într-o totalitate de afirmații neîntemeiate despre «procedee» sau «imagini» în afara expresiei lor lingvistice, sau — ceea ce nu este mai bine — într-o descriere a imaginilor «cu cuvinte proprii», sau, în cazul cel mai bun, pe baza citatelor, ori, în sfîrșit, într-o serie de caracterizări și aprecieri impresioniste. Pe de altă parte, așa-numita stilistică lingvistică folosește pe scară largă materialul literaturii beletristice, examinîndu-l, într-adevăr, pe plan lingvistic general. Așadar, nu există, pare-se, nici un temei pentru a opune stilistica literară stilisticii lingvistice. „Este adevărat că, deși respinge noțiunea unei stilistici nelingvistice, Feodorov socotește, pe bună dreptate, că în cadrul general al stilisticii există

totuși o diferențiere, după cum această știință studiază, pe de o parte, faptele de stil ale limbii întregului popor și așa-zisele „stiluri ale limbii", pe de altă parte, stilul creațiilor literare individuale. „Deși n-avem nici un temei, scrie Feodorov în concluziile studiului său, să opunem stilistica lingvistică stilisticii literare și deși aceste discipline tratează, parțial, un material comun, o delimitare este totuși posibilă și necesară. Deoarece literatura beletristică operează cu materialul limbii întregului popor, care, e adevărat, are aici funcțiuni specifice, stilistica literară, în măsura în care baza ei este lingvistică, formează oarecum un domeniu deosebit în cadrul stilisticii lingvistice, în interiorul ei, mărginindu-se însă cu domeniul științei literaturii. Mai corect ar fi să vorbim despre o stilistică a limbii întregului popor, pe de o parte, și despre o stilistică a limbii literare, sau despre o stilistică a limbii literaturii beletristice, pe de altă parte. Prin această nomenclatură, caracterul raportului lor reciproc devine mai clar."

Mai există și o altă poziție în determinarea raportului dintre lingvistică și stilistica literară. Lingvistica, se spune, trebuie să studieze operele literaturii frumoase, dar numai în măsura în care aceste opere oglindesc un anumit moment din dezvoltarea limbii literare sau în măsura în care au contribuit s-o îmbogățească. Cercetarea mijloacelor lingvistice individuale ale scriitorilor, adică a mijloacelor lor lingvistice și a măiestriei lor, trebuie să rămînă în afară de domeniul de preocupări ale specialistului limbii. Este incontestabil că studiul operelor literaturii frumoase, sub raportul felului în care au luat parte la dezvoltarea limbii literare, este o cercetare necesară și care prezintă cel mai mare interes. Cînd se va scrie istoria limbii literare române în secolul al XIX-lea va trebui să se arate ce datorește ea scriitorilor artiști, nu numai în folosința pe care i-au dat-o artiștii literari ulterior, dar și toți oamenii culți ai epocii. Felul de a vorbi și de a scrie al unui român cult de pe la 1860 era, desigur, îndatorat scriitorilor artiști din epoca imediat anterioară, poeților și prozatorilor, istoricilor și oratorilor acelui răstimp. N-avem de atunci înregistrări de limbă literară, obținute prin procedee tehnice, dar textele zia-

riştilor, ale actelor oficiale, ale oamenilor de ştiinţă vădesc cum particularităţile lexicale, frazeologice şi morfologice, felurile construcţiilor, dar şi unele amănunte propriu-zis stilistice reproduc pe acele apărute în scrierile beletristice sau în acele manifestări oratorice care, prin preocuparea de artă care le inspira şi prin răspîndirea lor scrisă, pot fi considerate că aparţin tot literaturii beletristice. Reproduc aici un fragment dintr-o scrisoare pe care C. A. Rosetti o adresa cititorilor ziarului *Românul* din 20 martie 1860 : „Domnilor, Dacă puţinul ce am putut face spre a-mi îndeplini o parte din datoria cea mai sacră a omului ar fi meritat o răsplată, aş fi fost îndestul răsplătit cu adresa dv. şi care încă a fost făcută chiar în ziua în care am anunţat că ziarul acesta încetează d-a mai apărea în toate zilele, precum şi cu aceea ce mi-au trămis patrioţii cetăţeni ai oraşului Ploieşti îndată ce au aflat că *Românul* va ieşi numai de trei ori pe săptămînă. Nu tăgăduiesc, nici n-ascund că inima mea a bătut de fericire cînd am primit aceste adrese ; însă vă rog să nu bănuiţi un minut măcar c-am simţit această fericire neînţelegînd scopul dv. ş-atribuindu-mi mie personal onoarea acestei manifestări. Nu, domnilor, puţinul ce am făcut nu numai că nu merită răsplată, pentru că n-am făcut, precum am zis, decît a mă sili a-mi plăti o parte din tributul ce suntem datori toţi a da pe fiecare zi mamei noastre celei mari, dar ceea ce mi s-a dat pîn-acum de către cetăţenii şi de către alegătorii din Bucureşti este o răsplată din cele mai mari. Această manifestare, dar, a făcut să palpite de fericire inima mea pentru că înţeleg că nu se adresează mie, ci principielor stindardului ce servesc ; şi cînd o naţiune începe a se manifesta în favoarea şi pentru susţinerea principielor este dovada cea mai viuă, şi pot zice singura şi cea mai mare, c-acea naţiune a început a avea conştiinţă de drepturile şi datoriele sale, şi prin urmare c-a intrat în adevărata şi singura cale a mîntuirii sale."

Autorul foloseşte, deci, elemente ale lexicului lui Heliade şi Bolintineanu ca *sacru* şi *stindard*, forme heliadiste, ca adverbul *personale*, sau pluralele *principie* şi *datorie*, construcţii simetrice de felul celor care apar între 1830 şi 1860 în proza lui Bolintineanu, Bolliac, Negruzzi, Russo [1], precum : „nu tăgăduiesc, nici n-ascund" ; „puţinul ce am făcut nu numai că nu merită răsplată" ; „dar ceea ce mi s-a dat pîn-acum" ; „este o răsplată din cele mai mari" ; „aş fi fost îndestul răsplătit cu adresa dv." ; „precum şi cu aceea ce mi-au trămis patrioţii cetăţeni" ; expresii ale afectului intens : „a făcut să palpite de fericire inima mea" ; superlativele : „datoria cea mai sacră" ; o răsplată din cele mai mari" ; „dovada cea mai viuă... şi cea mai mare" ; adresare retorică : „Nu, domnilor" etc. Prin lexic, forme, construcţii, elemente de stil, scrisoarea lui C. A. Rosetti apare ca un text al limbii literare îndatorat, în mare măsură, prozei şi oratoriei din jurul anului 1848, formate prin contribuţia unui Heliade-Rădulescu, Bolintineanu, Bălcescu, Bolliac etc. Indic aici o simplă cale a cercetării, care, prin stabilirea unor locuri paralele, ar trebui să arate ce a trecut, în diferitele etape ale dezvoltării limbii literare în secolul al XIX-lea, din limba scriitorilor beletrişti în aceea a tuturor celor care, în aceeaşi vreme, se exprimau în limba literară.

Dar dacă nu se poate sublinia îndeajuns importanţa studierii operelor literaturii frumoase din punctul de vedere al contribuţiei acestora la dezvoltarea limbii literare, rezultă de aici că o astfel de cercetare n-are nimic comun cu studiile de stilistică literară ? Oare istoricul limbii va nota în operele scriitorilor numai elemente de lexic, forme ale flexiunii şi ale construcţiei, pentru a urmări apoi difuzarea lor în limba literară a epocii, interzicîndu-şi însă notarea şi urmărirea faptelor de stil cuprinse în acele opere ?

Socotesc că într-o operă literară mai importante decît genul substantivelor sau formarea pluralului sînt expresiile atitudinii scriitorului faţă de comunicarea lui, de pildă atitudinile lui afective. Acestea din urmă împrumută particularitatea lor cea mai izbitoare textelor literare, şi ele sînt acele care, răspîndindu-se, colorează limba

[1] Asupra construcţiilor simetrice în fraza acestei epoci, pe care le atribuie influenţei franceze, v. P. V. Haneş, *Dezvoltarea limbii literare române în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, ed. II, 1927, p. 198 urm.

literară a unei epoci întregi. Intelectualii din epoca următoare revoluției de la 1848 se exprimau, cum arată și scrisoarea lui C. A. Rosetti, printr-o dilatare a expresiei afectului intens, care provenea din literatura vremii, literatură luptătoare, orientată spre mobilizarea energiilor sufletești, necesare realizării aspirațiilor naționale și sociale ale poporului. Deși n-avem încă o cercetare asupra stilisticii operelor literare din jurul anului 1848, putem spune totuși, pe baza unei străbateri a textelor, că hiperbola, realizată prin termeni drastici sau prin superlative, face parte dintre mijloacele stilistice mai mult folosite de pașoptiști. Acest mijloc împrumută scrisorii lui C. A. Rosetti, împreună cu particularitățile ei morfologice și sintactice, caracterul ei de epocă. Studiile de stilistică literară sînt menite, deci, a da istoricilor limbii unele din elementele cele mai prețioase pentru aprecierea rolului jucat de literatura beletristică în dezvoltarea limbii literare. Cred că și din acest punct de vedere este de dorit ca stilistica literară să nu fie despărțită de celelalte ramuri ale lingvisticii.

Ajungem astfel la cea din urmă dintre obiecțiile care se pot ridica împotriva înglobării stilisticii literare în domeniul stilisticii așa-zise „lingvistice", adică al stilisticii limbii întregului popor, și al „stilurilor limbii". Numai aceasta din urmă ar studia fapte generale și spontane, cum sînt în realitate toate faptele de limbă, în timp ce cea dintîi s-ar ocupa cu fapte individuale și voite, calități prin care aceste fapte ar ieși din domeniul faptelor lingvistice propriu-zise. Poziția aceasta a fost, cu întemeieri variate, aceea a lui Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, 2 vol., 1909, ediția a II-a 1919—1921, și, în literatura noastră științifică, a acad. I. Iordan într-o lucrare mai veche a sa, care este, dealtfel, cea mai completă pe care o posedăm în domeniul specialității noastre, *Stilistica limbii române*, 1944. Definindu-și obiectul cercetării, acad. I. Iordan scrie la începutul tratatului său : „Stilistica, așa cum o concep criticii și esteții literari, se ocupă, în general, numai de mijloacele de expresie care diferă de la un scriitor la altul, de ceea ce este sau pare a fi individual, adică nou, la fiecare... Stilistica lingvistică diferă fundamental de cea estetică. Fiind o ramură a

lingvisticii, obiectul ei de cercetare îl constituie *limba*, nu stilul, așadar mijloacele de expresie ale întregii colectivități vorbitoare, nu ale unui singur individ sau ale unei singure opere. Afară de asta, ea studiază *tot* materialul lingvistic existent la un moment dat, nu numai particularitățile care urmăresc efecte artistice." Pe baza acestor considerații, acad. I. Iordan crede că poate să-și însușească definiția lui Ch. Bally, pe care o rezumă : „Stilistica se ocupă cu studiul mijloacelor de expresie ale vorbirii unei comunități lingvistice din punctul de vedere al conținutului lor afectiv".

Astăzi, în lumina noilor cercetări, aceste delimitări trebuiesc revizuite. Mai întîi, după cum am văzut, separarea radicală dintre stilistica limbii generale și stilistica literară a devenit greu de făcut. Această greutate se accentuează dacă luăm în considerație împrejurarea că, în realitate, stilul operelor literaturii frumoase utilizează fapte stilistice ale limbii întregului popor, inclusiv așa-zisele „stiluri ale limbii", asupra cărora vom reveni în curînd. Este, oare, posibil a-l studia pe Creangă și pe Caragiale, pe Rabelais și pe Cervantes, pe Balzac și pe Gogol, fără a ține seama de tot ce a împrumutat creația lor din limba poporului în întregimea ei, din toate variantele ei fonetice cu valoare expresivă, din toate nuanțele semantice ale fondului ei principal și mobil de cuvinte, din toate nuanțele de stil legate de formele și construcțiile ei, din locuțiunile și proverbele ei ? Dealtfel, una din metodele pe care le utilizează stilistica zisă lingvistică este tocmai urmărirea anumitor expresii și forme în întrebuințarea pe care le-au dat-o scriitorii realiști, reputați pentru fidelitatea cu care transcriu limba vorbită. Căci se poate întîmpla ca tocmai urmărirea felului de a se exprima al unui anumit subiect vorbitor, ales la întîmplare, să scoată în evidență feluri cu totul individuale ale exprimării sau unele ecouri din limba scrisă și artistică, în timp ce expresiile și formele atestate de scriitorii realiști, de pildă în dialogurile personajelor lor, au un caracter de neîndoielnică autenticitate. Nu este sigur că graiul oricărui moldovean manifestă particularitățile limbii vorbite în Moldova, dar aceste particularități sînt absolut sigure în atestarea lui Creangă. Stilul limbii în-

tregului popor se reflectă, deci, mai bine în anumite opere ale scriitorilor : un alt motiv pentru care este cu totul nejustificată disocierea stilisticii zise lingvistice de stilistica literară.

Este adevărat că, deși limba scriitorilor utilizează elemente ale limbii întregului popor, ea poate da acestor elemente o coloratură stilistică deosebită, după natura sistemului lingvistic al operei literare întregi sau a unei părți a ei. În această privință este interesant exemplul dat de romanistul R. C. Piotrovski în articolul *Despre unele categorii stilistice (P. l.*, 1954, 1, p. 80). Piotrovski observă că formele pers. I și II ale perf. simplu pl. *(nous marchâmes, vous marchâtes, nous fîmes, vous fîtes)* au astăzi pentru francezi un colorit stilistic arhaic, livresc. Cînd însă Voltaire întrebuințează aceste forme în povestirea *Candide*, și anume acolo unde Cunégonde îi spune iubitului ei, de care fusese multă vreme despărțită : *„Il faut... que vous m'appreniez tout ce qui vous est arrivé depuis le baiser innocent que vous me donnâtes et les coups de pieds que vous reçûtes"*, formele perf. simplu dobîndesc o coloratură ironic-sarcastică. Aceeași formă are o coloratură sentimental-patetică în vorbirea lui Pierre Nozière către o femeie iubită în tinerețe, în scrisoarea autobiografică a lui Anatole France, *Le livre de mon ami : „Que vous fûtes belle, lui dis-je un jour, madame, et combien admirée."* Valorile stilistice ale limbii generale se modifică, se colorează cu un reflex deosebit, prin vecinătățile lor cu nuanțele stilistice ale altor cuvinte și expresii, și, în general, prin introducerea lor în sistemul lingvistic individual și relativ autonom al operei. Îmbogățind astfel valorile stilistice ale limbii generale, scriitorul pune la dispoziția tuturor membrilor unei comunități lingvistice mijloace noi de expresie stilistică. Expresia ironiei sarcastice și a sentimentalității patetice au cîștigat noi mijloace, prin folosința pe care Voltaire și Anatole France au dat-o perf. simplu arhaic. Are, deci, dreptate Piotrovski atunci cînd, comentînd exemplele de mai sus, conchide prin relevarea legăturii dintre stilul individual și limba întregului popor și, prin urmare, între cele două discipline lingvistice care le studiază : „Stilul individual, scrie Piotrovski, este una din formele de existență a

limbii întregului popor, iar procedeele stilului individual se bazează pe normele limbii întregului popor. Totodată însă, între folosirea individual-artistică a limbii și normele limbii întregului popor mai există un aspect al acțiunii lor reciproce. Scriitorul, exprimînd realitatea cu ajutorul unor imagini, alege acele mijloace ale limbii care reproduc cel mai precis, mai complet și mai expresiv imaginea respectivă. Scriitorul obține această precizie, plinătate și expresivitate, scoțînd la suprafață nuanțele cele mai fine stilistico-semantice ale unor cuvinte și forme gramaticale, nuanțe uneori imperceptibile în limba de toate zilele. Mai mult, reliefînd complet aceste nuanțe, scriitorul le precizează și le șlefuiește în creația sa individual literară, le fixează în norma literară națională și, prin aceasta, contribuie la perfecționarea continuă a limbii întregului popor."

Trebuie să adăugăm că și elementele de stil ale limbii generale apar totdeauna într-un anumit sistem, vădesc anumite legături între ele. Un subiect vorbitor nu folosește de obicei oricare elemente ale limbii din tezaurul ei de cuvinte, forme și construcții, ci pe acelea care se compun între ele într-o anumită unitate, prin care se manifestă o anumită atitudine a celui care vorbește față de obiectul comunicării sale. Tot astfel și acei ce scriu se mențin în unitatea unei anumite structuri lingvistice cu coloratură stilistică. Pornind de la astfel de observații, s-a construit noțiunea „stilurilor limbii" sau a „stilurilor funcționale", cu un rol însemnat în lingvistica sovietică. Printre diferitele probleme ale dezbaterii purtate în *Voprosî iazîkoznaniia*, aceea a întemeierii noțiunii de „stil al limbii" a fost una din cele mai discutate. Ea a fost chiar prilejul începerii acestei dezbateri atît de fructuoase. Lingvistul I. S. Sorokin într-un referat *(P. l.*, 1954, 2, p. 51 urm.) tăgăduise existența stilurilor limbii, pentru motivul că orice comunicare are un stil individual, și pentru acela că, între feluritele manifestări ale limbii scrise, există neîncetate împrumuturi stilistice. Astfel, analizînd o pagină spicuită în scrierile marelui fiziolog Secenov, Sorokin relevase în acest text științific diferite elemente ale stilului literar, precum : expresiile emoționale, expunerea narativă, adresarea retorică etc.

I s-a obiectat lui Sorokin că, dacă se poate observa într-un text amestecul anumitor stiluri, este evident că aceste stiluri există. După cum subiectele vorbitoare sau persoanele care scriu aleg anumite cuvinte și expresii, o anumită frazeologie, forme determinate ale construcției sau contextului, în raport cu domeniul de activitate în sfera căruia se face comunicarea, cu situația socială sau cu felurile relațiilor dintre cei ce se găsesc în raport de comunicare, aceasta dobîndește un caracter stilistic determinat. Uneori existența acestui stil al limbii devine evidentă în particularitățile aparent cele mai neînsemnate ale comunicării.

În această privință este foarte interesantă observația făcută de Piotrovski (*art. cit.*, *P. l.*, 1951, 1, p. 70), cu ocazia alcătuirii atlasului său dialectologic. Anchetînd pe țăranii moldoveni, Piotrovski a observat că forma dialectală a articolului posesiv *a* pentru toate genurile și numerele este înlocuită cu forma literară *al* atunci cînd acest articol posesiv însoțește un cuvînt „savant". Țăranii moldoveni spun, deci, „un cal a meu", dar „un creion al meu".

Folosirea unui cuvînt mai nou și de proveniență cultă obligă pe vorbitori să se deplaseze în sfera altui stil al limbii, din stilul familiar în cel cult, cu repercusiuni asupra sunetelor și formelor folosite. Constatarea lui Piotrovski are un caracter experimental. Aproape toți participanții la discuția amintită au confirmat existența stilurilor limbii, adică stilul administrativ sau comercial, jurnalistic, judecătoresc sau științific, familiar sau al politeții înalte etc.

În general s-a acceptat, cu unele rectificări, definiția lui V. V. Vinogradov: „Stilul limbii este un sistem de mijloace de expresie, închis din punct de vedere semantic, limitat din punct de vedere expresiv și organizat în mod adecvat, care corespunde unuia sau altuia dintre genurile literaturii sau ale scrisului, uneia sau alteia dintre sferele de activitate socială (de exemplu, stilul actelor oficiale și comerciale, acel întrebuințat în instituțiile publice, acel telegrafic etc.), uneia sau alteia dintre situațiile sociale (de exemplu, stilul solemn, al politeții pronunțate etc.), unuia sau altuia dintre caracterele relațiilor de limbă între diferiți membri sau diferite pături ale societății. Mai tîrziu, în bilanțul întregii discuții (*P. l.*, 1955, 1), Vinogradov a adus unele retușări definiției sale mai vechi. A recunoscut că stilurile limbii se găsesc în interacțiune, că ele se pot înlocui reciproc atunci cînd scopul comunicării cere acest lucru, că într-o comunicare aparținînd unuia dintre stilurile limbii pot apărea elemente stilistice individuale, și că raportul dintre stilul standardizat și cel individual variază după natura comunicării: elementul standardizat este precumpănitor în actele oficiale, în instructajul tehnic sau administrativ, în informația sau chiar în articolul de ziar; elementul individual precumpănește însă în operele literaturii frumoase, deși acestea, pentru scopurile caracterizărilor lor, pot întrebuința toate stilurile limbii.

Ceea ce ne interesează, în special, în legătură cu discuția despre stilurile limbii este constatarea că un element intențional există în toate formele comunicării, nu numai în acele care în operele literaturii iau un caracter artistic. După cum am văzut mai sus, una dintre rațiunile invocate de Bally și Iordan pentru necesitatea despărțirii dintre stilistica zisă lingvistică și stilistica literară era faptul că, pe cînd cea dintîi se ocupă numai cu fapte de limbă cu un caracter spontan, cea de a doua se ocupă cu fapte de limbă care urmăresc ceva, își propun un scop, vădesc adică un caracter intențional.

Iată însă că, în lumina analizei stilurilor limbii, se dovedește că orice subiect vorbitor sau orice scriitor manifestă, pînă în amănuntele comunicării lor, o anumită intenție stilistică, intenția de a exprima sfera de activitate sau situația socială etc. Cînd ascultăm pe cineva, primim nu numai o știre, dar și cunoașterea atitudinii vorbitorului față de știrea comunicată, aflăm adică ceva despre apartenența lui socială sau despre profesia sa, despre gradul lui relativ de cultură etc., avem adică o impresie stilistică. În legătură cu aceasta, s-a pus problema dacă se poate vorbi de vreo neutralitate stilistică a unei construcții lingvistice. Trec, de obicei, drept neutre cuvintele și formele limbii literare, ale limbii normate. Totuși limba literară însăși își dă la iveală nuanța ei stilistică atunci cînd se detașează pe fondul unui alt stil al limbii.

în sensul acestei observaţii, sînt foarte edificatoare exemplele aduse de Piotrovski : „În piesa lui M. Gorki, *Azilul de noapte*, pe fondul popular al limbii majorităţii personajelor, cea mai colorată din punct de vedere stilistic este limba literar-«neutră» a baronului şi a actorului." Un procedeu artistic analog găsim în romanul lui H. Barbusse, *Focul :* „Limba tuturor soldaţilor din pluton este dialectală sau familiară ; pe acest fond, vorbirea literară a subofiţerului Bertrand are o nuanţă stilistică clară, servind ca mijloc de caracterizare stilistică a eroului, care îşi dă seama în modul cel mai conştient şi mai just de esenţa imperialistă a luptei soldatului". Dar dacă *intenţia* stilistică este atît de generală în toate formele comunicării, nu trebuie, oare, renunţat la despărţirea radicală dintre faptele de stil ale limbii generale şi acele ale operelor literare, şi, prin urmare, între stilistica zisă lingvistică şi stilistica literară ? După toate cele arătate mai sus, stilistica literară apare ca o ramură a stilisticii generale şi a lingvisticii.

Caracteristica stilului operelor frumoase, printre celelalte fapte de stil ale limbii, stă în faptul că, utilizînd toate posibilităţile stilistice ale unei limbi naţionale şi toate stilurile limbii, cărora le adaugă valori stilistice noi, le grupează pe toate deopotrivă într-un mod propriu, capabil să exprime concepţiile, sentimentele şi viziunea, întreaga personalitate a artistului creator. În operele frumoase ale unei literaturi, posibilităţile stilistice ale unei limbi sînt duse pînă la gradul cel mai înalt al realizării lor. Dar pentru acest motiv nu trebuie să le despărţim de restul mijloacelor stilistice ale limbii, nici să renunţăm a le studia cu mijloace lingvistice.

S-a mai pus problema dacă stilul beletristic este sau nu unul din stilurile limbii. S-ar putea susţine că, în caz afirmativ, studiile despre stilul operelor ar aparţine stilisticii zise lingvistice, deoarece ele ar stabili atunci fapte oarecum generale. Problema existenţei sau neexistenţei unui stil beletristic a apărut şi în dezbaterea sovietică. Pentru cercetătorii V. G. Admoni şi T. I. Silman, în articolul *Alegerea mijloacelor lingvistice şi problemele stilului* (*P. l.*, 1954, 4, p. 55 urm.), singura caracteristică a stilului literaturii beletristice este faptul că el concentrează întreaga varietate a stilurilor unei limbi naţionale. Spre deosebire de aceşti cercetători, V. D. Levin (*Despre unele probleme ale stilisticii, P. l.*, 1954, 5, p. 45 urm.) neagă existenţa unui stil funcţional al literaturii beletristice, deoarece acesta nu face altceva decît să folosească posibilităţile stilistice ale limbii comune. Chiar procedeele inversiunii, ale elipsei sau ale repetiţiei, care trec uneori drept mijloace stilistice specific poetice, sînt prezente în vorbirea comună, unde artiştii literari le-au putut găsi înainte de a le folosi în operele lor. Cu toate acestea, dacă urmărim procedeele stilului artistic după ordinea în care ele se succed în istoria limbii şi a literaturii, nu putem să nu observăm că totdeauna după un mare poet sau prozator, unele din elementele limbii şi stilului lor intră în folosinţa mai mult sau mai puţin generală. Există serii stilistic-istorice. Alecsandri, Eminescu, Caragiale, Coşbuc, Sadoveanu, Arghezi au răspîndit, în epoca lor, un mod de a folosi limba în sens artistic, o preferinţă pentru anumite elemente ale lexicului şi pentru anumite construcţii, pentru anumite epitete şi metafore, care şi-au găsit imitatori. În acest sens, limba operelor beletristice alcătuieşte, în jurul sau în succesiunea marilor scriitori, unul dintre stilurile limbii. Dar este tocmai rolul marilor creatori de a descompune aceste stiluri beletristice ale limbii, adică de a elimina convenţia stilistică autorizată de un model anterior plin de prestigiu şi de a sili elementele limbii să intre într-o sinteză stilistică nouă şi originală. Stilistica literară trebuie să se ocupe de ambele aceste fenomene, adică şi de stilurile beletristice, ca stiluri ale limbii, şi de noile sinteze stilistice create de artiştii originali, fără a putea spune că numai în primul caz stilistica literară ar avea un caracter lingvistic.

Interesul oarecum practic de a stabili caracterul lingvistic al cercetărilor de stilistică literară porneşte de la constatarea că istoria şi critica literară acordă un spaţiu restrîns şi nu totdeauna bine ocupat acestor cercetări. În locul unor observaţii exacte asupra chipului în care artiştii literari utilizează instrumentul obştesc al limbii pentru a exprima concepţia şi viziunea lor despre lume, adeseori criticii şi istoricii literari se mulţumesc cu simple consideraţii impresioniste, în care se strecoară subiec-

tivismul și arbitrariul, sau cu afirmații atît de generale, încît ele se pot aplica oricărui scriitor și oricărei opere. Citesc într-o culegere de studii critice aceste considerații asupra lui Creangă : „Realismul operei lui Creangă se manifestă și în ceea ce privește zugrăvirea veridică, plină de plasticitate a personajelor“. Un alt critic se ocupă de *Nunta Zamfirei* a lui Coșbuc : „Toate etapele ceremoniei sînt consemnate cu exactitate și cu o vie putere de reliefare a amănuntului semnificativ. Una dintre cele mai frumoase strofe ale poeziei e aceea care zugrăvește cu o artă desăvîrșită imaginea horei pornite în fața bisericii în vremea cununiei... Însuflețirea ospățului e transmisă cu tot patosul care-l caracterizează pe un țăran sfătos în momentele de voie bună“ etc. Ce înseamnă oare „zugrăvire veridică, plină de plasticitate“, „vie putere de reliefare“, „artă desăvîrșită“ etc. ? Desigur, toate aceste constatări nu spun mare lucru în raport cu trăsăturile de stil pe care doresc să le caracterizeze, deoarece ele ar putea fi aplicate, cu aceeași îndreptățire, altor scriitori și altor opere. „Vie putere de reliefare“ și „artă desăvîrșită“, „zugrăvire veridică“ se pot găsi nu numai la Coșbuc și Creangă, dar la nenumărați alți scriitori. Felul propriu al oricărui scriitor în exprimarea imaginilor fanteziei, ale sentimentului și ale concepției lui nu poate fi pus în lumină decît stabilind, cu mijloace lingvistice, din ce domeniu al lexicului își culege poetul cuvintele, care dintre acestea revin cu o insistență semnificativă, ce părți de cuvînt sînt mai deseori întrebuințate, ce expresii și locuțiuni i se prezintă, care este felul construcțiilor folosite mai des, dacă expunerea lui se apropie de tipul limbii vorbite sau scrise, din ce domeniu își extrage de preferință termenii metaforelor și comparațiilor sale, care sînt stilurile limbii pe care le utilizează, în ce chip conținutul este exprimat prin sonoritatea cuvintelor și prin cadența frazelor, prin ordonarea contextului, dacă scriitorul preferă unul sau altul dintre modurile expunerii : descrierea, narațiunea sau dialogul, dacă folosește stilul direct sau indirect, sau dacă, în expunerea sa, introduce expresiile personajelor zugrăvite, prin efectul stilului indirect liber, și alte multe particularități de limbă prin care caracterizarea impresionistă, vagă sau prea generală, poate deveni științifică, precisă și adecvată. Pentru a ajunge la astfel de caracterizări, criticul și istoricul literar trebuie să-și însușească disciplina lingvistică și să-i aplice metodele. Dar această exigență nu se va realiza dacă ei vor afla că stilistica literară nu are nimic de a face cu lingvistica. Nici scriitorii care n-au răspuns pînă acum sarcinii pe care revoluția culturală le-a încredințat-o nu vor face progresele dorite dacă nu li se va atrage atenția că arta lor trebuie să rezolve, desigur nu în mod exclusiv, dar într-o măsură destul de însemnată, probleme de expresie și limbă.

Astăzi inițiativa studiilor de stilistică literară aparține lingviștilor și criticilor literari care au înțeles importanța științei limbii pentru cercetările lor. Dificultățile metodice pe care toți aceștia le mai întîmpină provin însă din faptul că unii lingviști, ca oameni de știință, se călăuzesc de maxima provenită din antichitate, de la Aristoteles, potrivit căreia „nu există decît o știință a generalului“. Evident, orice știință, prin urmare și lingvistica, trebuie să construiască noțiuni, să le definească precis și să le clasifice, să stabilească tipuri și legi. Dar maxima eficiență a omului de știință apare acolo unde, folosind deasa plasă a generalităților sale, se dovedește a fi în stare să prindă, adică să înțeleagă și să explice, fenomenele concrete și individuale. Și după cum medicul cel mai bun este acela care, înarmat cu toate noțiunile și legile anatomiei și histologiei, ale chimiei biologice, ale fiziologiei și ale patologiei, devine în stare să înțeleagă starea unui bolnav anumit, să-l trateze și să-l vindece, într-o condiție asemănătoare se găsește și lingvistul. Întinsele cunoștințe despre limbă ale acestuia își găsesc una din aplicările lor cele mai fericite în înțelegerea multiplelor fapte de limbă din care se constituie o operă literară. Cercetarea stilului beletristic constituie una din formele cele mai mature ale științei lingvistice. Criticii și istoricii literari răspund unei sarcini importante a cercetării lor însușindu-și această știință.

1956

HERDER ȘI VÎRSTELE LIMBII

Printre problemele lingvisticii generale, aceea despre vîrsta limbilor apare din cînd în cînd în considerațiile cercetătorilor, cu concluzii nu prea deosebite de la unii din acești cercetători la alții. Faptul că unele cuvinte, expresii sau locuțiuni figurate și-au pierdut acest caracter în întrebuințarea lor actuală arată destul de limpede că limba a trecut prin mai multe etape succesive, dintre care unele trebuie atribuite tinereții, și altele — vîrstei adulte sau bătrîneții. Apoi existența sinonimelor, adică a unor cuvinte cu înțelesuri identice, ar rămîne un fapt cu totul inexplicabil dacă n-am recunoaște în ele vestigiile unei faze anterioare a limbii, în care puterea de generalizare a inteligenței omenești, fiind încă puțin dezvoltată, lucrurile asemănătoare, dar totuși deosebite între ele, trebuiau desemnate prin cuvinte diferite. Sinonimele în limbă ar reprezenta, deci, urma încă vizibilă a tinereții ei. Chiar în limbile vorbite astăzi, unii cercetători cred a putea recunoaște apartenența la vîrste felurite, după cum sistemul formelor lor este foarte complex și prezintă numeroase excepții sau se caracterizează, dimpotrivă, prin simplificare și unificare, adică prin însușiri produse de progresele puterii de generalizare și abstractizare, progrese atribuite vîrstei mature.

Astfel de considerații, destul de răspîndite printre acei care cultivă disciplina lingvisticii generale, lucrează numai cu noțiunea de *tinerețe* și de *maturitate*, sau de

bătrînețe a limbii. Între aceste vîrste sau înaintea lor este însă de presupus că există și alte vîrste, pe care nimeni nu mai încearcă să le stabilească astăzi, deoarece ne lipsesc criteriile de apreciere a vîrstei diferitelor faze ale limbii sau a uneia sau alteia dintre limbile vorbite astăzi.

O astfel de încercare ne provine din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și este datorată lui Johann Gottfried Herder, în ale sale *Fragmente über die neue deutsche Literatur*, 1766 și urm.[1] Herder a fost, desigur, una din mințile cele mai productive ale vremii lui, și îndrumările pornite din scrierile sale s-au arătat fecunde aproape în toate științele omului. Lingvistica modernă poate extrage interesante sugestii din ideile lui Herder asupra vîrstelor limbii, mai ales dacă cineva s-ar decide să le compare și să le întregească cu datele mai noi ale cercetării.

Herder își începe expunerea cu caracterizarea conjecturală a primei faze a limbii, a copilăriei ei, o fază anterioară apariției cuvintelor articulate. Primele impresii primite de om de la lume au fost urmate îndată de tendința de a le comunica, dar cu singurele mijloace pe care i le putea pune la dispoziție organizarea lui sufletească primitivă.

„O limbă în copilăria ei, scrie Herder, produce ca și un copil sunete unisilabice, aspre și înalte. Deopotrivă cu copiii, națiunile la începuturile lor sălbatice privesc cu fixitate lucrurile : spaima, teama și din cînd în cînd admirația sînt singurele senzații de care sînt capabile, iar limba acestor senzații este făcută din sunete și gesturi."

Împreună cu alți gînditori ai secolului al XVIII-lea, de pildă, întocmai ca abatele Condillac, ale cărui idei au găsit o răspîndire atît de largă în vremea sa, Herder este de părere că originea limbii, adică prima ei fază, este constituită din exclamații și gesturi.

Ideea era destul de îndrăzneață deoarece în aceeași epocă unii gînditori mai susțineau credința tradițională

[1] Citez după noua ediție *Herders Werke* (Bibliothek deutscher Klassiker in fünf Bänder ausgewählt und eingeleitet von W. Dobbek) Weimar, 1957, vol. II, p. 9 urm.

în originea divină a limbajului.[1] Înțelegerea acestuia ca un fapt natural reprezenta un progres netăgăduit al cercetării. În copilăria ei limba este aptă pentru exprimarea afectului, nu încă a gîndirii. Herder este conștient de caracterul cu totul ipotetic al acestei caracterizări relative la prima fază a limbii, despre care nu avem nici o știre rămasă în limbă, cu atît mai puțin una scrisă.

Într-o vîrstă următoare a limbii, aparținînd deopotrivă copilăriei ei, lucrurile încep a fi mai bine cunoscute, și omul începe a le denumi. Numele lucrurilor se formează prin imitarea sonoră a naturii lor. Față de cele două teorii formulate deopotrivă în secolul al XVIII-lea în legătură cu originea limbii : teoria interjecției și teoria imitației sonore, Herder le admite pe amîndouă, dar le atribuie unor faze succesive.

Limba a început ca interjecție, dar a devenit apoi imitație prin sunete. O gesticulație imitativă, pantomimică, însoțește aceste vechi manifestări ale limbii. Herder crede că, în această fază a limbii, vocabularul este pur senzorial, denumește adică lucruri concrete, dar nu încă clase de obiecte, noțiuni. Presupune, apoi, că tot acum apar și primele legături de cuvinte, deci și primele forme ale flexiunii, totuși într-un sistem cu totul neregulat. În sfîrșit, faptul că limba se îmbogățește acum cu noi mijloace scade însemnătatea și întinderea mijloacelor vechi : accentuarea devine mai puțin strigătoare, caracterul interjecțional al limbii diminuează.

[1] Herder a consacrat o cercetare specială originii limbii în scrierea sa : *Über der Ursprung der Sprache*, 1772, ed. nouă în 1789 (*Herders Werke, ed. cit.*, II, p. 79 urm.), unde Condillac este citat de mai multe ori. Ideile lui Herder asupra primelor vîrste ale limbii pot fi urmărite și în această scriere, unde expunerea este, dealtfel, mai completă și este organizată prin opoziție cu memoriul lui Süssmilch, *Versuche eines Beweises, dass die erste Sprache ihren Ursprung nicht vom Menschen, sondern allein vom Schöpfer erhalten habe*, 1760, text reprezentativ pentru punctul de vedere, acum depășit, al originii divine a limbajului. Pentru dezvoltarea ideilor lui Herder asupra limbii, vezi și *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*, 1778, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1784—1791 și *Metakritik*, 1799.

Așa trece limba în a treia ei vîrstă, în vîrsta tinereții, care ar coincide cu prima organizare politică a societăților (*die politische Ruhe*). Asprimea interjecției este înlocuită prin dulceața melodică lăudată de Homer în vorbirea lui Nestor. Apar noțiunile abstracte, dar, cum limba nu stăpînește pentru a le exprima decît vechile ei cuvinte concrete, această fază a limbii se caracterizează prin bogăția metaforelor ei. Felul legăturilor dintre cuvinte — construcțiile — sînt încă foarte libere, astfel că membrele frazei se pot grupa fără nici o constrîngere. Accentuarea cuvintelor dă naștere ritmului. Nu există încă scriitori, dar mulți poeți, aezi, care imortalizează în cîntecele lor faptele de vitejie, fixează amintirea vechilor mituri, fabule, legi și maxime morale. Este vîrsta poetică a limbii.

În vîrsta bărbăției limbii, simultană și, desigur, în legătură cu progresul politic al societăților se înmulțesc cuvintele abstracte și acele care exprimă relații cetățenești (*bürgerliche und abstrakte Wörter*). În acord cu teoreticienii absolutismului, dealtfel neamintiți, Herder este de părere că progresul politic a constat în limitarea impulsivității pasionale a indivizilor. Limba în vîrsta bărbăției devine, deci, mai puțin aptă pentru a exprima pasiunile ; dar puterea regulilor lingvistice se extinde : domeniul idiotismelor se îngustează, libertatea inversiunilor devine mai mică. Limba pierde ceva din vechea ei putere poetică, dar cîștigă în perfecțiune artistică. Este vîrsta în care apare proza frumoasă.

În fine, limba atinge vîrsta bătrîneții. Frumusețea limbii este înlocuită prin corectitudinea ei. O sobrietate spartană înlocuiește voluptatea ateniană. Gramaticii pun frîu inversiunilor, îndepărtează sinonimele sau precizează diferențele dintre ele, preferă termenii proprii celor improprii și, pe toate aceste căi, reduc cîmpul erorilor de limbă, dar în același timp suprimă și farmecul ei. Este epoca filozofică a limbii.

În pagini următoare, Herder revine asupra deosebirii dintre epoca poetică și cea filozofică a limbii, insistînd asupra vîrstei lor deosebite. Față de prejudecata clasicistă potrivit căreia perfecțiunea unei limbi se manifestă simultan în domeniul poeziei și al filozofiei și este obținută prin îndepărtarea formelor populare de limbă, Herder

restabilește principiul succesiunii vîrstelor limbii și al vocațiunii lor deosebite către expresia poetică sau prozaică. Marile opere ale poeziei au apărut în epoca de tinerețe a limbii ; proza frumoasă și filozofia s-au ivit mai tîrziu, ca efecte ale înaintării limbii către maturitate și bătrînețe.

Ce putem spune astăzi despre aceste speculații lingvistice ale lui Herder ? Mai întîi că obiectul lor este mai degrabă vîrsta relativă a limbajului, a funcțiunii de comunicare a oamenilor decît a diferitelor limbi naționale. Acestea au apărut într-o anumită fază de dezvoltare a limbajului și n-au trebuit să reproducă întreaga evoluție descrisă de Herder. Astfel, limbile romanice au luat naștere din latina vulgară, care se găsea ea însăși într-o fază relativ înaintată a evoluției lingvistice a omenirii.

Ipoteza dezvoltării limbilor din interjecții și din imitație sonoră a lucrurilor a apărut la un moment dat destul de puțin plauzibilă. Încă din secolul trecut, lingviștii au criticat-o. Astfel, Theodor Benfey, în cunoscuta sa *Geschichte der Sprachwissenschaft*, 1869, a făcut observația că „între interjecție și cuvînt există o prăpastie atît de mare, încît se poate spune că interjecția este negarea vorbirii ; căci, în realitate, interjecțiile nu sînt întrebuințate decît atunci cînd nu poți sau nu vrei să vorbești". Cît despre așa-zisele imitații sonore cuprinse în unele cuvinte, ele nu ne apar astfel decît „prin lunga obișnuință și prin cunoașterea conținutului lor noțional". [1]

Același scepticism față de vechile teorii ale veacului al XVIII-lea, reluate de Herder, arată și Max Müller. „Limbajul, scrie acesta din urmă, începe acolo unde sfîrșesc interjecțiile." Cît despre teoria originii imitativ-sonore a limbajului, Max Müller, observă : Deși toate limbile posedă un număr de cuvinte formate prin onomatopee, aceste cuvinte constituie în toate limbile o slabă minoritate a vocabularului întreg. Onomatopeele sînt jucăriile, și nu uneltele limbajului ; și orice încercare de a reduce la rădăcini imitative cuvintele cele mai răspîndite și cele mai necesare nu poate da nici un rezultat." Dealtfel, observă mai departe Max Müller, impresia că unele cuvinte zugrăvesc sonor realitățile pe care le denumesc provine din „conexiunea constantă care se stabilește pentru noi între anumite sunete și anumite idei exprimate prin cuvintele limbii", astfel încît „sîntem înclinați a descoperi în sunetul însuși al cuvintelor ceva care ne revelă semnificația lor". [1]

Ipotezele lui Herder cu privire la originea limbii, adică a primelor ei vîrste, ar apărea, deci, destul de fragile. Ele se întemeiază, dealtfel, pe o speculație rațională, completată printr-un puțin numeros material de fapte observabile : unele constatări ale călătorilor și misionarilor, completate prin cunoștințele autorului relative la istoria limbii grecești. [2] Cînd aceste fapte au fost însă adunate în mare număr, prin metodele etnografice moderne, rolul imitației sonore sau, mai degrabă, al gesturilor vocale descriptive, așa-zisele *Lautbilder*, a început a fi din nou recunoscut. L. Lévy-Bruhl, care a sistematizat, în legătură cu limba așa-zișilor primitivi, un material adunat la indienii din America de Nord, scrie în această privință : „La triburile Ewe... limba este extraordinar de bogată în mijloace de a reda în chip imediat, prin sunete, o anumită impresie primitivă. Această bogăție provine dintr-o tendință aproape irezistibilă de a imita tot ce se aude, tot ce se vede și, în general, tot ce se percepe, și de a descrie toate acestea, dar mai cu seamă mișcările, prin unul sau mai multe sunete. Există însă astfel de imitații sau reproduceri vocale, așa-zisele *Lautbilder*, pentru sunete, mirosuri, gusturi, impresii tactile. Există *Lautbilder* care întovărășesc expresia culorilor, a plenitudinii, a graiului, a durerii, a bunăstării *(le bien être)* etc. Este neîndoielnic că multe din cuvintele limbii (substantive, verbe, adjective) provin din aceste *Lautbilder*,

[1] Th. Benfey, *Geschichte der Sprachwissenschaft*, München, 1869, p. 295, unde teoriile lui Herder sînt examinate pe baza considerațiilor din *Ursprung der Sprache*.

[1] Max Müller, *La Science du langage*, tr. fr., Paris, 1867, p. 452, 463, 464. Obiecții ca acele ale lui Benfey și Max Müller apar și în cercetarea contemporană ; d. p., la J. Vendryes, *Le langage*, 1921, p. 214 și urm.

[2] În *Uber der Ursprung der Sprache*, Herder citează pe cercetători ai limbii indigenilor din Brazilia, Peru, America de Nord, Siam etc.

Acestea nu sînt propriu-zis onomatopee. Sînt mai degrabă gesturi vocale descriptive."[1]

Pentru a exemplifica această constatare Lévy-Bruhl citează pe un cercetător al triburilor Ewe, Westermann, care a stabilit în limba acestora prezența unor adverbe *(Lautbilder)* menite să nuanțeze înțelesul verbului *zo* — a merge. Astfel, la triburile studiate de Westermann : *zo bafo bafo* înseamnă : a merge iute ; *zo behe behe* — a merge tîrînd pașii ; *zo bia bia* — a merge azvîrlind picioarele ; *zo baho baho* — a merge greoi (ca un om corpolent) ; *zo bula bula* — a merge zăpăcit, fără a privi înainte ; *zo dze dze* — a merge energic, cu siguranță etc. Iată, deci, că imitațiile sonore (cel puțin în forma gesturilor vocale descriptive) joacă în limbile cele mai primitive și, desigur, în cele mai vechi un rol mai important decît acela pe care i-l recunoștea cercetarea secolului trecut. Herder a presimțit oarecum constatările mai noi ale etnografiei lingvistice, și meritul său e cu atît mai mare, cu cît materialul adunat în bune condiții științifice era destul de restrîns în vremea sa.

Știința modernă confirmă ideile lui Herder și în ce privește însemnătatea expresiei gesticulatorii în primele faze ale limbilor. În această privință, Lévy-Bruhl citează din rapoartele Biroului de etnografie din Washington constatările unui explorator cu privire la limbajul gesticulatoriu al aborigenilor din America de Nord. Bogăția acestui limbaj „poate fi judecată după faptul că indieni din două triburi diferite, dintre care unul nu înțelege nici un cuvînt din limbajul oral al celuilalt, pot sta de vorbă o întreagă jumătate de zi, povestindu-și fel de fel de întîmplări numai cu mișcări ale degetelor, ale capetelor, ale picioarelor."[2] Alteori, limbajul gesticulatoriu vine să sprijine pe cel sonor într-o măsură despre care nu ne putem face nici o idee observînd numai limbile culte. Herder a înțeles bine această caracteristică a primelor vîrste ale limbilor, ca și însemnătatea pe care o deține accentul în aceste faze ale limbii. Obținem, deci,

[1] L. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, 1910.

[2] Cf. Lévy-Bruhl, *op. cit.*, p. 178.

o interesantă confirmare a ideilor lui Herder atunci cînd citim în Lévy-Bruhl aceste concluzii obținute asupra observațiilor exploratorilor : „La populațiile Halkomelem din Columbia britanică se poate afirma cu toată îndrăzneala că cel puțin o treime din semnificația cuvintelor și a frazelor se exprimă prin aceste auxiliare ale limbilor primitive, gesturile și diferențele de ton" (Hill Tont). La Coroados din Brazilia „accentul și gradul mai mult sau mai puțin mare de rapiditate sau de încetineală al pronunției, anumite semne făcute cu mîna sau cu gura și alte gesturi sînt indispensabile pentru a desăvîrși sensul frazelor" (Spix și Martius).[1]

O confirmare tot atît de surprinzătoare obține ideea lui Herder despre caracterul concret, sensibil și individual al cuvintelor în fazele cele mai primitive ale limbilor și, prin urmare, al mulțimii sinonimelor în interiorul acestor faze. Lévy-Bruhl citează pe un cercetător al abipanilor, care a constatat în limba acestora „numărul de necrezut al sinonimelor. Astfel, abipanii au cuvinte diferite pentru a spune : a fi mușcat de un om sau de un animal, a fi rănit cu un cuțit, cu sabia, cu săgeata ; pentru a spune că lupți cu lancea, cu arcul, cu pumnii, cu vorbele ; pentru a exprima că cele două neveste ale unui bărbat se bat din pricina lui etc. Particule deosebite sînt afixate pentru a preciza situațiile și pozițiile felurite ale obiectului frazei : deasupra, dedesubt, în jur, în aer, în apă, la suprafață etc."

Constatări asemănătoare a făcut și Livingstone la triburile zambeze.[2]

În caracterizarea vîrstei tinere a limbilor și a rolului pe care l-au jucat metaforele odată cu îmbogățirea experienței omenești și a apariției noțiunilor abstracte, Herder relua idei formulate în antichitate și revenite în actualitatea cercetării încă din prima jumătate a secolului al XVIII-lea.[3] Deși nu le citează, ideile lui Giambattista Vico ne sînt mereu amintite de expunerea lui Herder, pe care acesta poate să nu le fi cunoscut decît prin

[1] Cf. Lévy-Bruhl, *op. cit.*, p. 182

[2] *Ibidem*, p. 174.

[3] Vezi și lucrarea mea *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, 1957, p. 8 și urm

mijlocirea lui T. G. Hamann[1]. Vico era, dealtfel, la rîndu-i, în marea lui operă ***Principi di scienza nuova d'intorno alla commune natura delle nazioni*** (în prima versiune la 1725, într-o a doua, îmbogățită, la 1744), adeptul teoriei că limbile s-au dezvoltat din rădăcini monosilabice interjecționale, produse de pasiunile violente ale primilor oameni în fața naturii. Tot lui Vico i se datorează deosebirea dintre faza poetică și faza filozofică a omenirii, dintre care cea dintîi se caracterizează prin bogatul ei metaforism, ca o consecință a înțelegerii animiste a naturii, comună tuturor popoarelor în această primă epocă a dezvoltării lor. Distincția dintre vîrsta poetică și vîrsta filozofică a limbii este în epoca lui Herder un accent vician. Lui Vico i se datorește încă noua înțelegere a lui Homer ca un poet al primelor timpuri, și, în general, noua prețuire acordată vechilor monumente ale poeziei ca unele care aparțin unei epoci în care omenirea gîndea și simțea poetic în mod natural. „Poezia este limba maternă a speciei umane" va spune, la rîndul lui, Hamann. Din considerațiile lui Vico transmise pe multe căi în toate culturile apusene se însuflețește interesul pentru vechile legende și pentru folclor, cu atîtea consecințe în întreaga mișcare literară a secolului al XVIII-lea. Herder n-a rămas străin de toată această frămîntare de gînduri, deși îndemnul său de a studia folclorul (adică, după ideile timpului, forma cea mai autentică a invenției poetice) pare a se fi animat, mai ales, prin precedentul englez al lui Thomas Percy și Shenstone, primii culegători ai baladelor scoțiene, ca și din prelucrările folclorice ale lui Macpherson-Ossian.[2]

[1] Asupra întregii filiații de idei ligvistice în lunga dezvoltare care conduce de la antici la Herder, vezi expunerea cu bogate referințe a lui E. Cassirer, ***Philosophie der symbolischen Formen***, I. Teil, *Die Sprache*, 1923, în special p. 29 și urm.

[2] Asupra lui Ossian ca poet al unei faze primitive, cf. aprecierile lui Herder în *Über Ossian und die Lieder alter Völker*, în *Werke, ed. cit.*, II, p. 198: „Cu cît un popor este mai sălbatic, mai viu, mai tînăr în faptele sale, cu atît sînt cîntecele sale mai sălbatice, adică mai vii, mai libere, mai senzuale, mai lirice. Cu cît poporul este mai îndepărtat de gîndire, de limba și scrierea artificială și științifică, cu atît și cîntecele sale sînt mai puțin făcute pentru hîrtie și versificație moartă".

Dacă, deci, ideile lui Herder despre vîrsta copilărească a limbilor se întemeiau pe o documentare încă redusă, dar atît de valabilă încît cercetările mai noi o pot confirma, ideile următoare, acele asupra tinereții, bărbăției și bătrîneții limbilor, corespund unei sistematizări cu precedente în filozofia istoriei a lui Vico.

Paginile *Fragmentelor*, analizate aici, cuprind unele implicații pe care este interesant a le identifica. La ce anume se gîndea Herder atunci cînd vorbea despre tinerețea limbilor și despre maturitatea și bătrînețea lor? Tinerețea limbii corespunde pentru Herder, potrivit unei aprecieri, devenită curentă de la Vico, cu epoca aezilor, cu aceea care l-a auzit cîntînd pe Homer. Bărbăția limbii, epoca „prozei frumoase", cu regularitatea formelor ei, cu puterea ei poetică mai redusă, dar cu o perfecțiune lingvistică mai mare, pare a fi a literaturii latine clasice, aceea care, după părerea lui Herder, a dat forma ei întregii literaturi a popoarelor moderne. „Finul gust grecesc în limbă, științe și arte, scrie Herder, a trebuit mai întîi să pălească și să-și piardă aroma sub cerul Romei; adevărul și frumusețea pe jumătate veștejită se îndoliase ca o floare în cădere, pînă cînd hoardele din nord vin și o strivesc cu desăvîrșire."[1] Această epocă intermediară între tinerețea greacă și începutul de viață al noilor popoare este a clasicismului roman, a istoricilor, oratorilor, filozofilor Romei, creatorii „prozei frumoase". Dar bătrînețea limbii? Un cercetător mai nou, H. A. Korff, căruia întreaga teorie herderiană despre vîrsta limbilor i se pare un simplu roman, o narațiune fictivă, recunoaște totuși în portretul bătrîneții limbii, din paginile *Fragmentelor*, caracterizarea limbii franceze în epoca clasicismului și ceva mai tîrziu. „Istoria limbii (după Herder), scrie Korff, constă în metamorfoza limbii poetice într-una filozofică, dintr-una neregulată, dar creatoare într-una regulată, dar însușită pe cale de învățătură. Ceea ce la origini este viața productivă devine în cele din urmă produs încremenit. Limba începe ca expresiune și sfîrșește ca mijloc mecanic de înțelegere. După firea ei este simbol trăit și termină ca gramatică moartă. Această is-

[1] Herder, *Fragmente, op. cit.*, I, p. 38.

torie nu este altceva decît istoria progreselor raționalismului. Ea înseamnă încremenire, mecanizare, moarte. Înseamnă ordine în loc de creație. Înseamnă o stare în care limba franceză a ajuns și cea germană este pe cale s-o atingă.“ [1]

Caracterizarea limbii franceze clasice ca o limbă ajunsă în starea bătrîneții s-a răspîndit în asemenea măsură, încît un critic și lingvist francez, André Thérive, a putut să-și intituleze o carte *Franceza, limbă moartă?* Thérive citează unele observații ale lui A. Meillet, din *Romania*, 1919, în care ilustrul lingvist, la un interval de un secol și jumătate după Herder, confirmă caracterizarea acestuia cu privire la limba franceză literară, așa cum s-a fixat în epoca clasică : limbă cu puternică regularitate, involutivă, creație a unei elite, nepotrivită cu instituțiile mai noi ale democrației burgheze. „Situația limbii franceze, scrie Meillet, este aceea a limbii grecești începînd din secolul al III-lea al erei noastre și a limbii latine în perioada imperială : o limbă scrisă fixată, care se apără în fața schimbării, dar care nu evită anumite oscilații... o limbă tradițională, literară, aristocratică și care nu poate fi folosită în mod curent decît de persoane cu un grad foarte înalt de cultură. Această limbă a fost creată prin munca unei elite intelectuale și a unei elite sociale... Astăzi Franța are o organizație politică democratică... dar posedă o limbă rafinată, făcută pentru o aristocrație și care (din această pricină) nu este folosită în chip corect decît de o clasă restrînsă a societății.“ Thérive confirmă caracterizările lui Meillet, dar pentru acest motiv nu se ridică mai puțin împotriva alterărilor demotice și argotice în limba scriitorilor, ca și împotriva tuturor infiltrațiilor străine, preconizînd conservarea scrupuloasă... prescripțiilor clasice. [2]

În realitate, ceea ce Herder indica drept vîrsta de bătrînețe a limbii este faza în care apare limba literară, faza unificării, normării și corectitudinii lingvistice. Remarcabil este faptul că ivirea limbii literare franceze o face Herder să coincidă și o explică prin orînduirea absolutistă, așa cum vor arăta mai tîrziu explicațiile materialismului istoric.[1] Această limbă literară, statornicită în epoca absolutismului și clasicismului, o consideră oarecum perimată Meillet și o apără Thérive. Considerațiile lui Herder sînt, deci, confirmate de lingvistica mai nouă. Ne putem însă întreba dacă ivirea și răspîndirea formelor literare înseamnă în evoluția unei limbi faza ei de bătrînețe? Bătrînețea nu poate fi altceva decît infecunditate, slăbire a puterii creatoare. Studierea limbilor în raport cu istoria literară arată mai degrabă sporirea puterii creatoare odată cu unificarea și regularizarea formelor. Marile epoci literare au apărut totdeauna după ce a fost depășită faza difuză a dialectelor și a graiurilor regionale. Bătrînețea este, apoi, iminența morții, a dispariției, dar limbile vorbite altădată, de pildă limba latină, n-a dispărut prin fixarea formelor literare, ci tocmai prin acoperirea acestora de către formele populare, nescrise și nesistematizate, deci mai susceptibile de alterare. Nu apare, apoi, mai probabil nici sensul ireversibil stabilit de Herder în legătură cu evoluția limbilor, cel puțin dacă le studiem pe acestea în operele lor literare. Este adevărat că limba franceză a secolului al XVII-lea și, mai cu seamă, aceea a secolului următor, a excelat în exprimarea gîndirii filozofice, după cum o dovedesc operele lui Descartes, Malebranche, Fontenelle, Montesquieu, Voltaire ș.a. Ce realitate are însă succesiunea stabilită de Herder între faza poetică și cea filozofică a limbii? Am arătat că schema aceasta provenea de la Vico. Filozoful italian susținea că în primele epoci de dezvoltare a civilizației, științele însesi, fizica, cosmologia, astrono-

---

[1] H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, I. Teil : *Sturm und Drang*, 4 Aufl., 1957, p. 141.

[2] A. Thérive, *Le Français, langue morte?*, Paris (Plon), 1923 ; citatul din Meillet, p. 3.

---

[1] Vezi în această privință : Marcel Cohen, *Histoire d'une langue, Le Français*, 1947, p. 185 : „Într-o perioadă de organizare autoritară și centralizată este fatal ca reglementările să atingă deopotrivă interiorul limbii admise ca singurul mijloc de expresie oficială a unui grup, a unei națiuni. Nu este de mirare, deci, că secolul al XVII-lea a văzut nascîndu-se gramatica franceză.“ Cf. la Herder, *Fragmente*, *Werke*, II, p. 11 : „Cu cît moravurile devin mai măsurate și mai politice, cu cît pasiunile lucrează mai slab în lume... cu atît limba primește mai multe regule, cu atît devine mai perfectă“.

mia, geografia, morala și politica etc. iau forme poetice, mitice: sînt metafore dezvoltate. B. Croce a avut însă dreptate să observe odată că: „o morală, o politică, o fizică, oricît de imperfecte ar fi, presupun totdeauna opera inteligenței. Anterioritatea ideală a poeziei nu poate să se materializeze într-o epocă istorică a civilizației.“ [1] Croce numește ideală anterioritatea poeziei asupra inteligenței filozofice pentru că în sistemul spiritului intuiția este anterioară conceptului, cunoașterea sensibilă a lumii precede reflecția filozofică asupra ei. Eroarea lui Vico și a lui Herder a fost însă aceea de a fi interpretat ca o succesiune istorică ceea ce este, de fapt, o condiționare reciprocă continuă a funcțiunilor spirituale. Filozofia n-a înlocuit niciodată poezia, după cum conceptul n-a înlăturat vreodată intuiția, cunoașterea sensibilă a lumii. Și dacă B. Croce are dreptate să observe că în explicările mitice ale lumii inteligența reflexivă și-a avut partea ei de colaborare, este tot atît de just a adăuga că și în formele cele mai dezvoltate ale științelor și ale filozofiei cunoașterea sensibilă a lumii a rămas baza generalizărilor teoretice. Nu există operă filozofică valabilă care să nu se întemeieze pe experiența sensibilă a realității. Ba mai mult, nu există progres teoretic care să nu presupună o extindere a experienței concrete. Funcțiunile spiritului nu se succed istoric, ci lucrează în permanentă simultaneitate, și înaintarea civilizației nu este marcată de înlocuirea sau de atenuarea uneia din aceste funcțiuni, ci de continua lor creștere și expansiune. Civilizația omenească n-a trecut mai întîi printr-o fază poetică și apoi printr-una filozofică, ci a fost din ce în ce mai poetică și mai filozofică. Creațiile imaginației și ale reflecției au devenit din ce în ce mai bogate, mai ample, mai cuprinzătoare. Urmărite în limbă, aceste procese se vădesc printr-o creștere continuă a terminologiei abstracte și a metaforismului poetic. Dacă teoria herderiană a vîrstelor limbii ar fi adevărată, ar fi trebuit să asistăm la o secătuire poetică a limbilor moderne în epocile următoare raționalismului clasic și iluminist. S-a întîmplat însă tocmai contrariul, căci după aceste epoci literaturile moderne au produs extraordinara proliferare poetică a romantismului.

[1] B. Croce, *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale* (1912), t. fr. 1914, p. 229—230. Aprecierea mai întinsă a lui B. Croce asupra predecesorului său, în monografia *G. Vico*, 1913.

Interesul ideilor lui Herder, analizate aici, provine, mai întîi, din faptul de a ne aduce un ecou din preocupările de filozofie a limbii ale veacului al XVIII-lea. Acest interes este susținut și de metoda folosită de Herder, metodă rămasă atît de modernă prin felul ei de a considera dezvoltarea limbilor în legătura lor cu a societăților și în conexiune cu evoluția literaturilor și a întregii culturi omenești. Surprinzătoare este justețea observațiilor lui Herder cu privire la unele din formele cele mai primitive de limbă, deși materialul de observații asupra acestor fenomene era în vremea lui destul de restrîns. Unele din caracterizările lui Herder asupra unor faze mai noi ale limbii s-au transmis pînă tîrziu, încît le mai întîlnim și în opere noi ale filozofiei și istoriei limbii. Teoria generală despre vîrstele limbii, vederea relativă la înaintarea acesteia de la copilărie spre tinerețe, maturitate și bătrînețe, ne apare însă susținută de o înțelegere imperfectă a funcțiunilor spiritului și nu poate fi confirmată de o nouă examinare a faptelor. Totuși și această teorie prezintă o însemnătate. Valoarea ei provine din faptul de a fi un document al tuturor acelor străduințe ale Germaniei secolului al XVIII-lea de a se elibera de influența clasicismului francez și de a-și croi un drum către afirmarea propriei sale originalități naționale. Pentru a susține aceste străduințe, Herder făurește, în cadrul teoriei vîrstelor limbii, conceptul bătrîneții ei, în care era ușor de identificat limba clasicismului francez. Scriitorii germani puteau extrage din aceste considerații îndemnul de a nu se lăsa călăuziți de exemplul clasic francez, ci de a-și căuta izvoarele de inspirație în produsele literare ale vîrstei tinerești a limbii, în folclor și în vechile legende, adică în creațiile spirituale ale poporului mai apropiat de starea lui de natură. Teoria vîrstelor limbii este, deci, o consecință a acelui cult al naturii prin care J.-J. Rousseau, opunîndu-se corupției absolutismului în faza lui finală, deschidea marile perspective

ale regenerării spirituale şi morale a societăţilor moderne. Korff are, deci, dreptate cînd observă, comentînd acelaşi cerc de idei: „Vederea despre degenerarea poeziei prin influenţa vătămătoare a culturii intelectuale este în esenţă legată cu credinţa în regenerarea ei prin întoarcere către natură, care a dat curînd şi pesimismului cultural al lui Rousseau o întorsătură optimistă.“ [1]

Îndemnurile desprinse din această frămîntare de gînduri au fost ascultate. Klopstock execută întoarcerea către vechile izvoare poetice ale naţiunii. Goethe îl urmează curînd.

1958

[1] H. A. Korff, *op cit*, p 142.

ATITUDINEA STILISTICĂ

Cercetările de stilistică, întreprinse astăzi într-un număr din ce în ce mai mare în mişcarea noastră ştiinţifică, sînt condiţionate de o anumită atitudine a spiritului, de un fel de a primi comunicările vorbite sau scrise, pe care este necesar să-l definim, pentru a face mai clare atît tema acelei cercetări, cît şi metoda fundamentală cu care urmează s-o rezolvăm. Este vorba de *atitudinea stilistică,* adică de acea poziţie spirituală a ascultătorului sau cititorului îndreptată asupra tuturor notelor însoţitoare ale oricărei comunicări orale sau scrise. Am arătat şi altă dată că în orice fapt de limbă există un nucleu al comunicării şi notele care îl însoţesc şi-l specifică. Sînt unii ascultători sau cititori care înregistrează numai nucleul comunicării, în timp ce alţii receptează şi amintitele note însoţitoare. Astfel, cînd cineva îmi spune, cum mi se întîmplă de la o vreme destul de des, că a citit un *material* nou despre India, publicat într-o anumită revistă, înţeleg nu numai că interlocutorul meu vrea să-mi comunice o indicaţie bibliografică, dar şi că el aparţine lumii presei şi a redacţiei, unde *material* a început să însemne de la o vreme încoace *articol, reportaj, recenzie, dare de seamă* etc. Se poate întîmpla ca vorbitorul care întrebuinţează termenul *material* să dorească, folosindu-l, să se plaseze în lumea publicistică, adică să strecoare în acompaniament informaţia că el este un om al scrisului, un profesionist dintr-o categorie ceva mai înaltă şi care merită să fie tratat cu deferenţa cuvenită categoriei sale.

Nu-l cunoșteam pe interlocutorul meu și aș fi putut crede că este un ins lipsit de însemnătate, dar iată că el îmi aduce la cunoștință că a citit *materiale*, adică lucrări literare cum i se întîmplă să primească la redacție, să le judece și uneori să le corecteze, apoi să le utilizeze în publicația pe care o îngrijește ca redactor sau ca secretar de redacție. Din momentul acesta voi ști cu cine am de a face, și atitudinea mea față de convorbitor se va preciza. În exemplul acesta, notele însoțitoare sînt voite de vorbitor, corespund unei intenții conștiente, deși nedeclarate. Se poate întîmpla însă ca aceste note să apară fără vreo intenție a vorbitorului, ca atunci cînd acesta îmi va spune că a citit un nou material, pentru că așa se vorbește în jurul lui, pentru că acest cuvînt i se pare cel mai potrivit, cel mai propriu. Dar și în cazul că nu pot identifica nici o intenție subsidiară a comunicării, întîmpinarea acelui cuvînt va rămîne pentru mine o indicație referitoare la sfera profesională a persoanei care l-a folosit. Nu are deci importanță dacă notele însoțitoare ale comunicării sînt sau nu sînt voite de vorbitor, căci în ambele cazuri aflu ceva mai mult decît nucleul central al comunicării, și anume unele știri în legătură cu individualitatea aceluia care mi-o face. În exemplul ales aici, știrile însoțitoare privesc individualitatea profesională a vorbitorului, dar ele se mai pot referi la temperamentul și caracterul lui, la educația și cultura lui, la felul emoțiilor care îl stăpînesc într-un anumit moment etc. Atitudinea stilistică în receptarea unei comunicări este aceea ațintită asupra tuturor acelor note însoțitoare care îmi spun ceva mai mult decît nucleul ei, și anume ce fel de om este vorbitorul, în ce situație și cu ce intenție îmi transmite comunicarea sa. Pentru a adopta o atitudine stilistică în conversație, ni se cere o atenție mai mare, experiență întinsă a oamenilor și împrejurărilor, cunoștințe în multe domenii, o putere sporită a inteligenței discriminatoare, tot atîtea însușiri care se cer nu numai cercetătorului stilistic al literaturii, dar și specialiștilor altor domenii, ba chiar tuturor acelora care vor să înțeleagă în adîncime comunicările ce li se adresează.

Scriitorii au descris adeseori atitudinea stilistică în ei înșiși sau în personajele lor. În schița lui Caragiale

Amicul X..., acesta are particularitatea că numește pe toți bărbații politici ai vremii prin numele lor mic. Amicul X... a stat de vorbă cu Barbu, cu Nicu, cu Costică, are păreri despre Jac și Ionaș, vine tocmai de la Take. Povestitorul intervine cu o explicație stilistică : „Cititorul nu știe, firește, de la care Take vine amicul meu X... Eu însă știu. Amicul meu X... care este în termeni familiari cu toată lumea, firește că nu va zice ca mine și ca dumneata, cînd va veni de la acel Take, că vine de la d-l Take Ionescu, ci zice pur și simplu : de la Take". Explicația stilistică a lui Caragiale identifică personajul care, amintind despre oamenii publici ai vremii numai prin numele lor mic, strecoară în comunicare nota însoțitoare că el se găsește în termeni familiari cu toți acești oameni importanți, că este prietenul lor, o calitate pe care o speculează apoi pentru beneficii mărunte. Amicul X... este un farsor.

În *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, Camil Petrescu notează de mai multe ori atitudinile stilistice ale personajelor sale. Iată una din aceste notații, apărută în pasajul care narează chinurile geloziei în sufletul lui Gheorghidiu, eroul romanului. Acesta, împreună cu tînăra lui soție, s-au alăturat unei vesele societăți de excursioniști, printre care un „dansator", pricina suferinței lui Gheorghidiu. Eroul romanului observă toate reacțiile soției sale și le interpretează stilistic : „Dacă mașina era să calce un cîrd de gîște, ea scotea un fel de interjecție ușoară, vreun Ah ! care pornea însă din toată intimitatea ei de femeie și vrea să spună cu totul altceva decît spunea." O exclamație, un *Ah !* sau *Oh !*, pare a nu putea spune mai mult decît emoția, surpriza sau spaima emițătorului ei, dar pătrunzătorul Gheorghidiu aude aici și comunicarea, probabil voită, a aptitudinii pentru emoție a femeii, poate a vocației ei pentru voluptate. Notația aceasta, sub pana lui Camil Petrescu, este un foarte fin rezultat al atitudinii și interpretării stilistice.

Se vede, după exemplele citate, că atitudinea stilistică se exercită nu numai față de faptele literare, dar față de orice fapt al comunicării, în orice împrejurare a vieții. Există unele profesiuni care dau o mare dezvoltare ati-

tudini stilistice, receptării și interpretării notelor însoțitoare ale comunicării. Un judecător, de pildă, atunci cînd întreprinde o anchetă sau ascultă o depoziție, este atent nu numai la nucleul comunicării, dar și la toate particularitățile de exprimare care pot proveni din lexicul, din felul construcțiilor, din intonațiile persoanei interogate sau puse să vorbească. O mărturisire poate scăpa unui acuzat prin aceea ce el poate adăuga, fără să voiască, depoziției lui voite, prin unele din expresiile întrebuințate întîmplător de el. În *Frații Karamazov* (IX, 5) de Dostoievski, procurorul care-l instruiește pe Mitia, învinuit de o crimă pe care dealtfel n-o comisese, interpretează stilistic în mai multe rînduri cuvintele acuzatului. Într-un rînd, acesta întrebuințează legătura de cuvinte „într-un asemenea moment și tulburat cum eram" și judecătorul crede a recunoaște aici mărturisirea nevoită a crimei. În medicină, mai ales în clinica neurologică și psihiatrică, atitudinea stilistică față de comunicările bolnavilor are, de asemenea, un cîmp foarte întins de aplicație. Deschid, la întîmplare, o carte de medicină *Epilepsia temporală*, 1957, de dr. V. G. Ionășescu. Autorul studiază boala anunțată în titlul lucrării, constatînd, printre manifestările ei, sindromul hipomaniacal. Acesta este dedus din exprimările bolnavei : „Am dureri de spate — spune aceasta — poate că am răcit sau poate că sînt din cauza decalcificării. Diagnosticul meu sînt curioasă să-l știu. Am auzit că s-a dat o mare luptă între medici pentru el. Tovarășe doctor, datorită cărui fapt în creier se produc lapsusuri ? Cred că dacă mi s-ar da un medicament care începe cu litera L și pe care l-am văzut la alți bolnavi, m-aș face sănătoasă." Medicul interpretează stilistic această comunicare, luînd seama nu numai la conținutul ei voit de vorbitor, dar și la particularitățile conexate cu aceasta și care provin din caracterul contextului, din varietatea și felul în care se înlănțuiesc ideile în interiorul contextului. Prin atitudine stilistică, medicul constată deci că „raționamentele (sînt) construite normal, dar înlănțuirea lor se face cu foarte mare rapiditate și uneori asocierea lor este destul de neașteptată, ca într-o fugă de idei", adică un sindrom hipomaniacal.

Nu există particularitate a exprimării care să nu poată deveni obiectul unei observații din unghiul atitudinii stilistice. Evident, cele mai multe din aceste particularități sînt remarcate tot de scriitori. Un foarte bogat material în această privință putem spicui în romanul lui M. Proust, *A la recherche du temps perdu*. Uneori sînt remarcate aici simple particularități fonetice. Romancierul observă, odată, cum unul din personajele sale, fosta domnișoară Lengrandin, intrată prin căsătorie în familia nobiliară Cambremer, pronunță numele de familie *Chenouville* și *Uzès* în forma *Ch'nouville* și *Uzai*. În această alterare fonetică, romancierul identifică, prin interpretare stilistică, dorința doamnei de Cambremer de a manifesta integrarea, atît de măgulitoare pentru ea, în familia aristocratică în care acest fel de pronunție era curent (*Le côté de Guermantes*, I, 40—41). Un alt personaj, Albertine, copilă încă, pronunță expresia : „*Je suis confuse*" și rudele ei recunosc îndată, în acest mod cam pretențios al exprimării, că fata lor a crescut. D-l Bontemps exclamă : „*Dame, elle va sur ses quatorze ans*" (*ib.*, II, 44—45). D-l Bontemps are o atitudine stilistică față de vorbirea Albertinei. Un alt personaj, Bloch, este observat de romancier cu aceeași atitudine, pentru a face observații stilistice : „Cînd era prezentat cuiva, se înclina cu un surîs sceptic și un respect exagerat, și, dacă avea de a face cu un bărbat, zicea : «Încîntat domnule», cu o voce care-și bătea joc de cuvintele pronunțate, dar cu conștiința că aceste cuvinte aparțin cuiva care nu este un om de jos" (*Jeunes Filles*, II, 163). De data aceasta, interpretarea stilistică se aplică asupra intonației, asupra elementului muzical al vorbirii ; autorul manifestă o mare pătrundere a interpretării, identificînd în intonațiile lui Bloch anumite elemente ale conștiinței lui sociale. Alteori, romancierul observă notele stilistice însoțitoare, legate de vocabularul personajelor. Astfel, același Bloch, vorbind de Albertine, care-și sucise un tendon, zice : „Stă pe șezlong, dar prin ubicuitate nu încetează să frecventeze simultan vagi golfuri și unele tenisuri". Proust interpretează stilistic : „Ca mulți intelectuali, Bloch nu putea vorbi simplu despre lucrurile simple. El găsea, pentru fiecare din acestea, un califica-

tiv prețios, apoi generaliza" (*ib.*, 163). Din exemplele spicuite în Proust, se vede că atitudinea stilistică, observînd nu numai nucleul central al comunicării, dar și notele însoțitoare legate de particularitățile fonetice, ale intonației, ale frazeologiei, ale vocabularului, găsește moduri ale conștiinței sociale, ale psihologiei vîrstelor, ale pregătirii intelectuale, caracteristice pentru vorbitori. Atitudinea stilistică este aici o metodă artistică a construirii personajelor.

Lingvistica generală, adică studiul filozofic și psihologic al limbii, nu s-a oprit cu interesul meritat asupra fenomenului atitudinii stilistice, adică asupra acelei poziții luate în convorbire de unii ascultători sau cititori, și care constă în amintitul fel al receptării unei comunicări. Observația curentă și limba comună au observat însă fenomenul atitudinii stilistice atunci cînd recunoaște cuiva darul de *a citi printre rînduri*. Această expresie se referă deci la atitudinea stilistică în acțiunea citirii, nu și în aceea a ascultării unei comunicări orale, dar este evident că poziția spiritului în lucrarea interpretării stilistice este aceeași în ambele împrejurări. Se poate generaliza, deci, spunîndu-se că atitudinea stilistică este făcută totdeauna din urmărirea unui *subtext*, adică din urmărirea unei înlănțuiri de gînduri, sentimente, intenții care pot fi refăcute din anumite particularități ale textului, uneori voite de vorbitor sau ascultător, alteori apărute în comunicare, independent de voința acestora. Pentru caracterizarea atitudinii stilistice, trebuie spus că aceasta constă într-un anumit fel al atenției, repartizată între *text* și *subtext*. Cînd atenția cititorului sau ascultătorului se repartizează *simultan* între text și subtext, notele constitutive ale acestuia din urmă rămîn în periferia conștiinței, rămîn umbrite, neclare. Se poate spune cu destulă certitudine că, în forma unei atenții periferice, atitudinea stilistică este un fenomen foarte general. Puțini sînt ascultătorii, dar mai cu seamă puțini sînt cititorii de literatură în care să nu se formeze unele impresii stilistice, adică unele înregistrări ale notelor însoțitoare, ale subtextului. Aceste impresii, aceste înregistrări rămîn cufundate în umbra conștiinței. Există însă și o atitudine stilistică despre care se poate face observația că este alcătuită dintr-o acțiune de pendulare a atenției, de orientare *succesivă* a atenției către text și subtext. Notele stilistice se formează în periferia umbrită a conștiinței și atenția le culege de acolo pentru a le aduce în centrul luminos al conștiinței. Această din urmă atitudine stilistică, făcută din acte succesive ale atenției, devenită mai clară și deplin stăpînă pe notele constitutive ale subtextului, este propriu-zis atitudinea stilisticianului ca om de știință. De unde ascultătorul sau cititorul distrat trimite o parte a atenției sale către subtext, dar acesta rămîne învăluit pentru ei, stilisticianul se îndreaptă cu toată energia atenției asupra subtextului și coboară asupra acestuia întreaga lumină a conștiinței sale.

După cum am arătat mai sus, atitudinea stilistică în această formă mai înaltă a dezvoltării ei aparține nu numai cercetătorilor stilului în operele literare, dar și specialiștilor în alte domenii ale științei. Aparține mai întîi cercetătorilor tuturor artelor, unde notele însoțitoare ale subtextului joacă același rol ca și în literatură, apoi medicilor și juriștilor, puși și ei adeseori în situația de a urmări subtextele pentru a înțelege mai bine pe oamenii cu care profesia lor îi pune în legătură. Prin atitudine stilistică poate medicul să-și stabilească mai ușor diagnosticul și poate juristul să precizeze prezumția unui delict sau a lipsei delictului. Am citat pe medici și juriști ca simple exemple de profesioniști intelectuali care manifestă atitudinea stilistică. Aceeași poziție a spiritului poate fi semnalată însă și la alți profesioniști care au de a face cu omul, ca, de pildă, psihologii, pedagogii, propagandiștii culturali și alții mulți. Se poate întrevedea o știință generală a stilisticii, utilă tuturor acestora și întocmită prin contribuția însumată a tuturor. Cercetarea literaturii și artei, prin metodele întrebuințate, a stat adeseori sub influența altor științe. O stilistică generală, ca studiul subtextelor în toate manifestările vorbirii, ar fi poate singurul caz în care alte științe ar avea de profitat de la metodele și conceptele elaborate în cercetarea literaturii și limbii.

1958

IORGU IORDAN ȘI STILISTICA

În mișcarea lingvistică a țării noastre, contribuțiile numeroase și exacte ale acad. I. Iordan se caracterizează prin marea lor apropiere de viață. De unde lingviștii mai vechi nu se diferențiaseră încă de tipul profesional al filologului, cercetător al faptelor de limbă, așa cum apar ele în textele literare, I. Iordan reprezintă figura mai nouă a savantului atent la fenomenele lingvistice, așa cum ele se produc sub ochii noștri, în actualitatea observabilă în chip nemijlocit. Avantajele acestei atitudini sînt clare. Observația vieții actuale a limbii dă posibilitate cercetătorului să surprindă unele din legile de dezvoltare ale limbii, devenite mai evidente prin faptul că efectele lor sînt urmărite în preajma noastră. Aceeași orientare a cercetării pune în măsură pe omul de știință să unească obiectivitatea observației cu acțiunea de normalizare, de critică a formelor aberante, de impunere a acelora transmise prin tradiția literară. Căci, oricît de înclinat ar fi să noteze, să clasifice și să explice fenomenele apărute în jurul său, aceasta nu înseamnă că lingvistul le aprobă pe toate ; el este depozitarul unei tradiții și al unei norme, în numele cărora judecă și rectifică modurile de expresie ale contemporanilor. Amintind aceste consecințe ale atitudinii cercetătorului ațintit către studierea vieții actuale a limbii, am indicat și cîteva din direcțiile lucrărilor lui I. Iordan, autor al unor întinse opere de sinteză, ca *Limba română actuală (O gramatică a „greșelilor“), Limba română contemporană,* numeroasele contribuții asupra limbii literare ; în fine, seria comunicărilor radiofonice care, adunate și publicate, ar completa, în chipul cel mai folositor, bibliografia sa atît de întinsă.

Acad. Iorgu Iordan este și autorul *Stilisticii limbii române,* o lucrare care înseamnă un început de serie în mișcarea lingvistică a țării. Căci, deși contribuții parțiale apăruseră și înainte de 1944, anul apariției *Stilisticii,* abia odată cu această operă stilistica este fundată la noi ca disciplină lingvistică, prezentată în ansamblul ei și susținută prin gruparea unui foarte mare număr de fapte culese din limba vorbită și din operele scriitorilor, ca și prin cunoașterea tuturor rezultatelor mai vechi și ale tuturor direcțiilor specialității. Prin *Stilistica* sa, I. Iordan a făcut operă de creator și a deschis investigației mai noi un drum mult străbătut de atunci și ale cărui roade bogate sînt încă de așteptat în viitor. Pot spune, deoarece am folosit-o eu însumi de atîtea ori, că *Stilistica limbii române* este, pentru orice cercetător al problemelor stilului, o carte de referință de mare încredere, plină de observații noi, slujită de un simț exact și fin al limbii vorbite.

Stilistica a fost încă din antichitate, în tratatele de poetică și retorică, o disciplină lingvistică, dar, ca toate ramurile acesteia, ea nu folosea decît metodele filologiei, ale studiului textelor literare. Pe de altă parte, vechile poetici și retorici urmăreau scopuri oarecum practice, acelea de a fixa procedeele artei literare și ale elocinței, ale artei de a forma convingerea ascultătorilor. Vocabularul învățămintului literar, al criticii și istoriei literare, n-a dispus pînă la o vreme de altă terminologie decît aceea fixată cu milenii înainte de Aristoteles, Cicero sau Quintilian, atunci cînd vorbește despre epitet și anacolut, despre metaforă, antiteză, amplificație, chiasm și celelalte nenumărate figuri de stil sau „tropi“. Cînd romantismul și toate curentele literare care i-au urmat au pus un accent din ce în ce mai puternic asupra factorului individual în creația literară, vechile discipline ale poeticii și retoricii au început să se compromită deoarece ele nu puteau oferi altceva decît clase generale de ex-

presie și rețete generale. Pentru acest motiv studiile de stilistică n-au încetat de a mai fi cultivate, dar ele au fost puse pe alte baze. Pe de o parte, accentul a fost pus cu mai multă intensitate pe stilul individual al scriitorilor; pe de altă parte, faptele de stil au început a fi studiate nu numai în operele scriitorilor, dar și în exprimările limbii comune. În ceea ce privește cea dintîi dintre aceste preocupări, se pot trage concluzii interesante comparînd mijloacele de caracterizare stilistică ale vechilor critici, formați în disciplina clasicismului, și a celor mai noi.

Pe cînd, de pildă, un La Harpe, în *Cours de littérature ancienne et moderne*, o operă de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, nu are la dispoziție pentru a caracteriza stilul poeților decît modalitatea proprie pe care o dobîndesc la ei clasele generale de expresie, relevînd „locuțiuni barbare", „epitete frumoase" sau „profuziune de epitete", „hiatusuri", „inversiuni", „parafraze", „prozaisme", „armonie imitativă" etc., mijloacele devin cu totul altele la criticii mai noi. Terminologia vechii *Poetici* este aproape cu totul abandonată și, în locul ei, este folosit un limbaj psihologic, menit să exprime reacția emotivă a criticului în fața operei literare. Deschid, la întîmplare, lucrarea lui É. Faguet: *Histoire de la poésie française*, I, 84, și subliniez această frază, una din multele de acest fel care pot fi relevate în același text, de data aceasta în legătura cu poema lui d'Aubigné, *L'Hiver du sieur d'Aubigné*: *„Aussi c'est bien un vieillard énergique et puissant qui n'a pas senti ses forces décroître et qui a seulement acquis la douceur et la sérénité de cet âge tranquille qui pouvait trouver dans ce poème tout original des accents, à la fois touchants et revivifiants"*. Criticul nu mai vede, deci, în textul examinat o colecție de epitete, metafore, locuțiuni, parafraze, armonii imitative sau oricare din celelalte figuri de stil observate de vechea critică, ci un portret psihologic, un document uman, și reacția lui în prezența acestuia este exprimată tot prin notații psihologice.

A doua consecință care a urmat din compromiterea și abandonarea vechii *Poetici* a fost că faptele de stil au început a fi studiate nu ca procedee și oarecum ca podoabe artistice în operele scriitorilor, ci ca fenomene firești în vorbirea oricui, ca manifestări ale limbii comune, lipsite, cum s-a zis, de orice element „intențional". Monsieur Jourdain făcea proză fără să știe; el face însă și poezie, în sensul că exprimă sentimente și reprezentări ale imaginației sale, ca toți poeții, dar fără nici o intenție deliberată. S-a făcut adică descoperirea că ceea ce constituie creația artistică în limbă a început înainte de fapta autorilor, că această creație este o funcțiune naturală a limbii, vrednică a fi studiată ca atare. Așa au apărut cercetările de stilistică a limbii comune, pentru a căror constituire ca nouă disciplină lingvistică a avut mari merite Ch. Bally. În același curent al cercetării a apărut și *Stilistica limbii române*. Și, după cum stilistica scriitorilor, renunțînd la vechile categorii, a adoptat procedee psihologice de descriere, același lucru s-a petrecut și cu stilistica limbii comune. Există, în această privință, în tratatul lui I. Iordan pagini de descriere și analiză al căror interes este deopotrivă lingvistic, dar și psihologic și social. Se cunosc, de pildă, urmăririle la care erau supuși altădată luptătorii democrați. I. Iordan pătrunde în felul special al sentimentelor urmăritorilor, punînd cu mare măiestrie în lumină toate implicațiile afective și sociale cuprinse în unele din particularitățile exprimării lor, în cazul de față în particularități fonetice.

Iată, în această privință, un pasaj semnificativ, chiar de la începutul tratatului: „Împotriva «regulii» conform căreia vocalele din silaba accentuată a unui cuvînt se păstrează neschimbate, vorbirea afectivă cunoaște transformări vocalice și în poziție accentuată. Astfel adverbul interogativ *cum?* sună *com?* într-o frază ca aceasta: Cum o greși vreunul, nimic! Com? Bagă-l în lagărul de concentrare! (*A.L.*, 28 martie 1937, 10, 2). Subiectul vorbitor este furios contra agitatorilor politici și imaginează diverse soluții pentru suprimarea agitațiilor. *Com?* se adresează delicventului prins în flagrant delict de propagandă subversivă și pe care și-l închipuie prezent. Modificarea fonetică este produsul indignării, amestecată cu mirare, surprindere etc., care-l face să ri-

dice tonul, să vorbească mai tare și, drept urmare firească, de natură oarecum psihologică, să deschidă vocala, adică să pronunțe pe *u* cu organele articulatorii mai depărtate, ceea ce duce la transformarea lui în *o*. Atitudinea pur psihologică a vorbitorului seamănă cu a aceluia care în condiții similare ar recurge la *aud?* Partenerul n-a spus nimic, ar putea totuși să spuie, și atunci i-o ia înainte, apostrofîndu-l cu această întrebare, menită să înăbușe orice protest, orice explicație: «Ai zis ceva? Îndrăznești să negi?» etc. Se zice tot așa și *bon!* în loc de *bun!*"

Astfel de pagini pătrunzătoare sînt numeroase în *Stilistica limbii române*, o operă care îmi închipui că ar putea fi folosită odată nu numai pentru interesul ei lingvistic, dar și pentru acela de a putea identifica prin ea sfera de sentimente, de reacții emotive ale epocii în care a fost scrisă. Apropierea de viață, caracteristică pentru o parte atît de întinsă a cercetării lui I. Iordan, a dat roade și aici.

Cînd un savant abordează un domeniu relativ nou, una din preocupările lui este să-și îngrădească domeniul, să-l diferențieze de domeniile alăturate, să-i fundeze autonomia. Concentrarea asupra unui număr mai mic de probleme este o condiție a lucrării în adîncime și intensitate. Este o cerință metodică, deseori observată la învățații moderni. Această împrejurare explică faptul că Iordan, ca și Bally, crede că stilistica limbii comune diferă „fundamental" de stilistica literaturii frumoase, de ceea ce în tratat se numește *stilistică estetică*. Am avut și altă dată prilejul să arăt motivele pentru care nu sînt de acord cu această separare de domenii (cp. *Revista Fundațiilor*, 1945 și *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, 1957, p. 140 urm.). Dezvoltînd aceste poziții metodice, unii cercetători au negat stilisticii literare chiar caracterul ei lingvistic, ca și cum aceasta din urmă nu s-ar ocupa tot de fapte de limbă, și anume de felul în care acestea exprimă reacțiile sentimentului și imaginației scriitorilor, particularitățile accentuate afectiv ale concepțiilor lor despre lume, despre viață, despre societate. În realitate, stilistica operelor literare este o prelungire a stilisticii limbii comune, după cum expresivitatea scriitorilor este o prelungire a puterii generale de expresivitate a limbii, o potență mai înaltă a acesteia. Lucrul a fost înțeles de numeroșii tineri lingviști care consacră astăzi o parte a strădulnței lor cercetării limbii și stilului scriitorilor și care găsesc în *Stilistica limbii române* a acad. I. Iordan una din operele care pot îndruma mai bine investigația lor.

1958

[IORGU IORDAN] [1]

Printre diferitele instituții care, la aniversarea colegului nostru, profesor Iorgu Iordan, țin să-i exprime sentimentele lor de înaltă prețuire și cele mai călduroase urări de viață lungă și neîntreruptă activitate rodnică, Facultatea de Filologie din București are motive deosebite pentru a dori să se asocieze acestei manifestări academice, atît de cuprinzătoare și atît de unitară în expresiunea simțămintelor ei. Profesorul Iorgu Iordan este cel mai vîrstnic dintre noi toți, profesorii Facultății de Filologie. Decanatul de vîrstă într-o comunitate de creație învestește pe acel care se bucură de această demnitate cu o autoritate și un prestigiu special, fiindcă decanul de vîrstă reprezintă pentru toți colegii lui punctul cel mai îndepărtat al năzuințelor tuturor, exemplul vrednic de urmat atunci cînd, cum este cazul sărbătoritului de astăzi, anii numeroși de activitate au înmulțit în jurul lui operele, elevii, recunoștința și respectul general. Profesorul Iordan a fost și decanul nostru oficial, și, în această funcție, a arătat obiectivitate, tact și blîndețe. Îi sîntem recunoscători pentru a fi manifestat aceste atitudini care nu numai că nu se contrazic, dar se întregesc și se armonizează atît de fericit, atunci cînd este vorba de conducerea unei instituții, adică de conducerea unor oameni grupați într-o activitate colectivă. Profesorul Iordan este și învățatul cel mai larg informat asupra tuturor specialităților care se predau în facultatea noastră. Romanist renumit în țară și peste hotare, lingvist și filolog român, foarte apropiat de specialitățile slave, cunoscător al domeniului germanic, Iordan reprezintă, oarecum, întregul univers de probleme și studii în care trăim și ne mișcăm cu toții — titulari și colaboratori mai tineri ai tuturor catedrelor filologice. Din această pricină, din pricina multcuprinzătoarei și rar egalatei întinderi a cunoștințelor sale, profesorul Iordan a putut fi, ca șef de catedră, ca decan, ca conducător al unor colective de studiu sau de creație științifică, la facultate sau la Institutul de lingvistică, un îndrumător dintre cei mai prețioși și un sfătuitor cu atît mai eficace cu cît, prin calm, prin răbdare, prin bunăvoință, a stat totdeauna, cu o parte a timpului său, la dispoziția acelora care îi cereau îndrumare și sfat.

Profesorul Iordan este unul dintre oamenii cei mai muncitori pe care mi-a fost dat a-i cunoaște. Munca sa a început de timpuriu, din vremea în care trebuia să-și croiască singur un drum în viață. Această muncă a continuat apoi cu aceeași intensitate, de-a lungul întregii sale vieți, și continuă și astăzi în cele mai lungi răstimpuri pe care cineva poate să le consacre zilnic ocupațiilor sale. Nu voi insista asupra faptului că onoratul nostru coleg nu refuză niciodată însărcinările ce i se dau, colaborările solicitate, convocările de tot felul, așa încît partea pe care o dă activității obștești este dintre cele mai întinse. Voi remarca însă, îndeosebi, marea putere de muncă a sărbătoritului de astăzi în domeniul științific. Lingvistica și filologia sînt discipline care cer acelora care le cultivă cea mai largă și cea mai minuțioasă desfășurare de muncă, deoarece aceste discipline se bazează pe examinarea extrem de atentă a fenomenelor de limbă și a textelor ; ea se întemeiază, apoi, pe inducția cea mai întinsă, adică pe cunoașterea cea mai bogată și cea mai exactă a faptelor particulare, printre care poate apărea în orice moment excepția și, prin urmare, ocazia unei noi și neașteptate generalizări. Dacă cineva n-are mare putere de muncă, multă răbdare, conștiinciozitate și exactitate în lucrările sale — nu trebuie să se apuce

[1] Cuvînt la sărbătorirea acad. Iorgu Iordan cu prilejul împlinirii vîrstei de 70 de ani (n. ed.).

de lingvistică şi de filologie, şi, dacă nu dobîndeşte şi nu dezvoltă aceste calităţi în timpul studiilor de specialitate, nu trebuie să persevereze în ele. Profesorul Iordan le-a avut şi le-a dezvoltat în timpul unei vieţi de cercetător extrem de laborioase. Observînd limba vorbită, citind enorm şi notînd cu cea mai mare asiduitate, Iordan şi-a constituit unul dintre cele mai bogate fişiere care au stat vreodată la dispoziţia unui filolog român. Cînd străbaţi lucrările sale, nu poţi să nu rămîi uimit de marea bogăţie a materialelor strînse de autor, şi nu mai puţin de puterea lui de a le domina şi de a le introduce în categoriile unei expuneri clare şi convingătoare. Cumpănind omeneşte aceste lucrări şi judecîndu-le după criterii morale, îţi reprezinţi virtuţile care le-au făcut posibile şi aduci omagiul tău vieţii de muncă onestă şi sacrificiului de sine prin care o astfel de operă a putut lua naştere.

Filologia presupune, apoi, în acel care o practică, cea mai mare dezvoltare a spiritului critic. Istoria culturii ne asigură chiar că spiritul critic modern a luat naştere în lucrările filologice ale Renaşterii. În acea epocă, după înlăturarea în bună parte a dogmatismului scolastic, în rîvna de a stabili textele autentice ale vechilor autori prin compararea manuscriselor, prin îndepărtarea interpolaţiilor şi a erorilor de transcriere, prin controlul riguros al formelor, s-a creat spiritul modern de examen, deprinderea de a stabili orice afirmaţie pe o dovadă aprobată de raţiune. Spiritul critic, existent la începuturile filologiei moderne, a însufleţit şi mai tîrziu îndeletnicirile ei şi a ilustrat caracterul celor mai distinşi dintre filologi şi lingvişti, printre care ne este atît de plăcut să-l numărăm şi pe profesorul Iorgu Iordan. Am admirat cu toţii şi totdeauna extremul scrupul al tuturor afirmaţiilor respectatului maestru, grija sa de a nu spune mai mult, dar nici mai puţin decît îl autorizează examenul cel mai conştiincios al faptelor, acea preocupare de exactitate şi adevăr care dau expunerilor sale scrise sau orale o particularitate stilistică, observată de toţi cititorii şi ascultătorii săi : înmulţirea membrelor secundare ale frazei care limitează sau extind, determină mai strîns sau generalizează ceea ce i se pare prea

larg sau prea îngust în subiectul sau predicatul frazelor sale. Expunerile lui Iordan folosesc, deci, o interesantă tehnică a retuşărilor, care nu sînt însă o expresie a ezitării caracterului, ci a unei mari probităţi intelectuale, a unei preocupări mereu vii de a adapta formele exprimării la conţinuturile foarte riguros precizate ale gîndirii lui. Spiritul critic atît de dezvoltat al profesorului Iordan conferă tuturor lucrărilor sale acea trăinicie, acel grad înaintat de siguranţă care îţi permit să le consulţi cu cea mai mare încredere. Există, desigur, cercetători mai imaginativi, dispunînd de ipoteze mai numeroase, dar mai riscante ; profesorul Iordan face parte însă dintre cercetătorii ale căror rezultate sînt marcate de perfecta lor bunăcredinţă şi de confienţa trezită în cititorii lor.

Am admirat totdeauna consecinţele morale ale formaţiei intelectuale a profesorului Iordan, ale deprinderilor sale obţinute în munca de cercetător şi de savant : reprimarea subiectivităţii, modestia, absenţa absolută a oricărei închipuiri de sine şi a oricărei poze sociale, perfecta obiectivitate. Consecinţele muncii filologice se leagă însă, la unii cercetători, şi cu unele neajunsuri, cunoscute îndeobşte, şi de care sărbătoritul nostru a rămas neatins. Munca îndelungată de bibliotecă şi de cabinet, orientarea atenţiei către faptele mărunte, existenţa limitată la studiul textelor, uneori numai la studiul textelor vechi, determină adeseori pentru filologi — de ce n-am spune-o — o îngustare a orizontului şi, mai ales, o foarte păgubitoare depărtare de viaţă. Iordan a ştiut să ocolească aceste urmări, atît de frecvente, ale muncii filologice, ba chiar a dat cercetării sale o direcţie către viaţă şi actualitate care îi împrumută marca sa distinctivă cea mai izbitoare. În bogata bibliografie a profesorului Iordan, operele reprezentative sînt acele consacrate limbii române contemporane, limbii literare actuale şi stilisticii. Subiectul vorbitor pe care îl are în vedere cercetarea lui Iordan nu este simplul agent al unor legi fonetice, al unor procese care par a fi dus la transformările limbii, fără să fi avut nevoie să treacă prin conştiinţa vorbitorului, aşa cum acesta a fost determinat de muncă şi de societate. Cine este agentul procesu-

lui lingvistic al cercetării mai vechi? Un om aproape abstract, cu puţine determinări istorice şi sociale. Cine este purtătorul procesului de limbă pentru Iordan? Un om viu, bogat în afecte de tot felul, manifestate în particularităţile stilistice ale exprimării sale, apoi omul trăitor în împrejurările sociale de astăzi, acela care transformă limba sub ochii noştri. Dînd această orientare lucrărilor sale, Iordan a ajuns să modifice tipul profesional al filologului, care nu mai este, în cazul lui, vechiul savant cantonat în bibliotecă, la adăpostul cetăţii lui de fişe, ci un observator atent şi viu al realităţii sociale din jurul său. Această direcţie imprimată studiilor sale de către Iordan îi acordă o incontestabilă originalitate, un loc aparte printre cercetătorii mai vechi şi mai noi.

Deschiderea către viaţă a învăţatului profesor l-a determinat de timpuriu să ia parte activă la viaţa socială, să facă din el un cetăţean; iar cumpăna dreaptă a judecăţii sale, onestitatea şi obiectivitatea lui l-au asociat cu toate luptele adevărului şi ale dreptăţii. Împreună cu mulţi dintre noi, profesorul Iordan a trecut printr-o epocă de barbarie, de prigoniri, de persecutare a gîndirii libere, şi atitudinea lui în acele împrejurări, o atitudine care se lega cu mari riscuri personale, a fost aceea a unui admirabil curaj cetăţenesc. În acea epocă, Iordan era profesor al Universităţii din Iaşi, unul din centrele universitare cele mai active ale curentelor reacţionare, dar şi al opoziţiei manifestate de un grup de intelectuali luminaţi şi curajoşi. Şi în acea epocă, în care, în toate centrele universitare, atmosfera devenise cu totul improprie studiului şi cercetării, cînd crimele politice se ţineau lanţ, cînd Francisc Rainer era huiduit la catedră, cînd Traian Bratu era doborît în stradă şi mutilat, cînd Iorga era asasinat — pentru a nu aminti decît cîteva, puţine, din ultragiile şi crimele îndreptate împotriva profesorilor şi învăţătorilor — Iordan nu făcea nici un secret din sentimentele sale, le exprima în mod public, sprijinea toate acţiunile de rezistenţă şi se asocia cercurilor închegate împotriva dezlănţuirii barbare. Un om de ştiinţă, un adevărat om de ştiinţă opune impulsivităţii

instinctuale cumpăna cugetării lui, şi nedreptăţii din jurul-i — sentimentul riguros al dreptăţii sociale, căci acesta nu este altceva decît echivalentul moral şi social al spiritului de examen, al răsfrîngerii adecvate a realităţii, al cîntăririi şi aprecierii exacte a faptelor, adică al tuturor acelor atitudini care alcătuiesc personalitatea savantului şi pot forma, în cazuri fericite, pe aceea a cetăţeanului. Iordan a fost printre aceste cazuri, şi este absolut necesar să ne amintim de bravura lui în grelele împrejurări de altădată pentru a întregi portretul său moral. Cînd au venit anii puterii populare, Iordan s-a asociat noului regim cu aceeaşi hotărîre şi aceeaşi bunăcredinţă pe care ne deprinsesem mai demult a le preţui în caracterul său de savant şi de cetăţean. Iordan a înţeles că, pentru a zăgăzui înapoierea timpurilor de tristă amintire, trebuie să te sprijini pe marea putere a poporului, şi că drepturile muncii intelectuale nu pot fi apărate decît împreună cu ale tuturor celorlalte forme ale muncii. Mare muncitor el însuşi, om ridicat din rîndurile poporului prin hărnicia lui, neavînd să apere nici un privilegiu, dezinteresat prin deprinderile vieţii lui simple şi austere, Iordan a sprijinit şi sprijină construirea socialismului, un proces în care sînt atît de trebuincioşi oamenii cu formaţia, capacităţile şi virtuţile lui.

Stă astăzi în faţa noastră un om care, deşi a atins vîrsta profilării definitive a unei personalităţi, s-a menţinut tînăr şi viguros prin cumpătare, prin acea muncă regulată şi bine chibzuită care nu istoveşte, ci oţeleşte, un *vir bonus* în toată puterea cuvîntului, vrednic să fie propus ca exemplu.

În activitatea noastră la Facultatea de Filologie, transmitem cunoştinţe tineretului, îl exercităm în metodele investigaţiei ştiinţifice, dar trebuie să formăm şi pe om în viitorul profesionist şi savant. În această ultimă direcţie a activităţii noastre, sfaturile şi îndemnurile nu sînt îndestulătoare, întîlnirile cu studenţii în împrejurări în care pot fi clarificate probleme de viaţă rămase în afară de programele noastre dau rezultate limitate; ne trebuie un exemplu viu, pe care să-l putem înfăţişa ti-

neretului, căci forța exemplului, prin multe sugestii degajate din el, prin imaginea înzestrată cu puteri de întrupare, este cea dintîi dintre metodele educației. La Facultatea de Filologie din București sîntem, deci, fericiți a putea propune studenților exemplul decanului nostru de vîrstă, eminentul savant și cetățean, profesorul Iorgu Iordan.

1958

CERCETAREA LIMBII LITERARE ȘI A STILULUI ÎN PERIOADA 1944—1959

Cercetările relative la limba literară și la stilistică în epoca de la eliberarea țării și pînă astăzi alcătuiesc, prin numărul și legăturile dintre ele, una din caracteristicile cele mai izbitoare ale dezvoltării lingvisticii românești în epoca amintită. În adevăr, pe cînd lucrările de istoria limbii, de gramatică, de lexicografie, puse astăzi pe temelii noi, continuă, adîncesc și perfecționează lucrările acelor învățați care, într-un secol întreg de activitate, au impus reputația școlii lingvistice românești, studiile de limbă literară și de stilistică au fost mult mai puțin cultivate de vechii cercetători, și rezultatele la care aceștia au ajuns însumează unul din capitolele mai puțin bogate ale științei românești a limbii, privite în întreaga ei desfășurare.

Desigur, probleme de limbă literară și de stilistică au fost puse începînd chiar din fazele mai vechi ale literaturii noastre. Necesitatea descoperirii și grupării tuturor izvoarelor în care noile cercetări își pot găsi antecedentele lor a determinat colectivul de limbă literară din cadrul Institutului de lingvistică al Academiei R.P.R. să-și propună elaborarea unei *Bibliografii a limbii literare*, ale cărei prime titluri coboară în timp pînă în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea. Nădăjduim să putem publica în curînd primele părți ale acestei lucrări bibliografice, acelea care se întind pe perioada 1780—1848. Cititorii care vor străbate aceste prime părți,

apoi lucrarea întreagă, își vor putea forma convingerea că, mai înainte de a trece în preocuparea savanților, problemele de limbă literară și de stilistică au fost formulate de scriitori, de traducători, de publiciști, și că, atunci cînd oamenii de știință s-au oprit în fața acelorași probleme, ei nu le-au acordat decît un interes restrîns și oarecum întîmplător. Față de această situație generală au existat totuși unele excepții, printre care nu ne putem împiedica a aminti unele lucrări datorate lui Ovid Densusianu și lui G. Ibrăileanu. Cel dintîi a abordat de mai multe ori sfera de probleme de care ne ocupăm aici și le-a dat un loc întins în învățămîntul său ; ba chiar în lucrările de istorie literară, cum este *Literatura română modernă*, 3 vol., 1920—1933, Densusianu rezervă totdeauna părți mai mult sau mai puțin întinse din expunere examinării operelor literare din punctul de vedere al particularităților lingvistice și stilistice. Același este cazul lui G. Ibrăileanu, care, și în studiile literare, și în cursurile de la Facultatea de Litere din Iași, a arătat interes aspectelor lingvistic-stilistice ale operelor cercetate, ba a schițat chiar o *Istorie a limbii literare române*, rămasă numai în notele de curs puse la îndemîna studenților, întocmai ca cele patru serii de prelegeri despre *Evoluția estetică a limbii române*, ținute de O. Densusianu la Facultatea de Litere din București. Abia în 1944, acad. Iorgu Iordan, dezvoltînd acea direcție a cercetării sale care îl purta către studiul formelor vorbite și către fenomenele actuale de limbă, a dat în *Stilistica* sa o operă care înseamnă un adevărat început de drum. Acad. Iorgu Iordan se ocupă însă numai de faptele stilistice ale limbii comune, și cu toate că, prin exemplele folosite, recurge adeseori la textele scriitorilor, în măsura în care acestea atestă aspecte generale ale stilisticii limbii române, opera sa nu pătrunde în domeniul stilului artistic individual, al stilului beletristic. Această latură a problemei trebuia să se impună cercetării mai noi.

Dacă ne întrebăm acum asupra motivelor care au făcut ca lingviștii să se oprească mai rar asupra studiilor de limbă literară și de stilistică, ni se pare a găsi aceste motive în îndrumarea științifică mai generală a lingvisticii în epoca la care ne referim. Pentru toți învățații care au ilustrat știința românească a limbii în ultimele decenii ale secolului trecut și în cele dintîi ale secolului nostru, prima problemă, aceea înzestrată cu indicele de urgență cel mai mare, a fost problema cunoașterii fazelor mai vechi ale limbii române și ale dezvoltării ei pînă în timpurile moderne. Publicarea vechilor scrieri istorice ale românilor în epoca pașoptistă, prin silințele unui N. Bălcescu, A. Laurian, Mihail Kogălniceanu, apoi aceea a vechilor texte religioase și a altor texte vechi, începînd mai ales cu lucrările lui B.-P. Hasdeu, dar și ale altora, au scos la iveală un material care trebuia studiat cu o precădere impusă de nevoia cunoașterii trecutului și a drepturilor poporului român, atîta vreme nesocotite de orînduirea feudală. Primele faze ale lingvisticii românești s-au dezvoltat, deci, din starea de spirit a unor năzuințe sociale și naționale, impunînd cercetării, din totalitatea de preocupări ale științei limbii, pe acelea legate de aspectele ei diacronice. Această direcție națională a lingvisticii noastre mai vechi se încadra potrivit și în orientările mai generale ale științei limbii în epoca dominată de curentul pozitivismului și al neogramaticilor. Tendința de a strînge faptele numeroase atestate de textele vechi, apoi de a le pune în acele legături care constituiesc, pentru fiecare limbă în parte, legile ei proprii de dezvoltare ; în fine, preocuparea savanților de a se menține în acel domeniu al obiectivității faptice care interzice atitudinile normative și interpretările controversabile ale limbii ca expresie a sentimentului — au ținut departe pe savanți de problemele limbii literare și ale stilului, adică de acele probleme în care intervine atît atitudinea normativă, cît și interpretarea limbii ca expresie. Aceste probleme din urmă au trebuit, deci, să aștepte pînă cînd investigațiile recomandate de împrejurările semnalate mai sus să fi ajuns la un grad înaintat al progresului lor, mai înainte ca ele să cîștige atenția cercetătorilor în împrejurări sociale și științifice mai noi.

Cauzele care au îndemnat interesul cercetătorilor către noua sferă de probleme, în epoca de după 23 August 1944, trebuie recunoscute atît de depășirea curentului neogramatic și a pozitivismului lingvistic, cît, mai ales,

în împrejurările sociale ale țării în acest răstimp. Ascensiunea maselor populare către formele mai înalte ale culturii în orînduirea care își punea temeliile sale odată cu eliberarea țării nu era în ultimul rînd o chestiune de limbă. Însușirea unei culturi mai înalte este un proces care se desfășoară paralel cu perfecționarea comunicărilor lingvistice, prin apropierea lor de tipul mai desăvîrșit al limbii literare, și se vădește prin generalizarea formelor culte de limbă în toate straturile poporului. Principiul unității dintre gîndire și limbă, cît și acela al legăturii dintre activitatea teoretică și activitatea practică, afirmate de ideologia marxistă — temelia revoluției culturale în era nouă a orînduirii populare — cereau cercetătorilor să studieze mai de aproape limba literară, dezvoltarea ei, formele ei deosebite de acelea ale graiurilor regionale sau ale formelor corupte de limbă, ba chiar impunea lingviștilor să intervină cu atitudini critice pentru a ajuta acțiunea de înlăturare a formelor amintite în vorbire și în scris și a asigura astfel acel nivel al corectitudinii, al decenței și al proprietății în exprimare, în care se poate recunoaște ascensiunea pe treapta culturii. Noile preocupări ale lingviștilor, desemnate, de obicei, prin expresia „cultivarea limbii", trebuiau să urmărească nu numai formele colocviale de limbă, dar și, sau mai ales, pe acelea ale scrisului publicistic și literar. În aceste din urmă manifestări lingvistice se puteau observa însă și unele neajunsuri artistice, inerente producției literare a unei epoci care, aducînd o nouă tematică și noi tendințe sociale, era firesc să acorde o atenție mai mare aspectelor de conținut ale creației literare. Dar cum noile conținuturi nu pot găsi calea celei mai eficiente comunicări, cu cea mai mare putere și influență asupra maselor de cititori, decît atunci cînd sînt purtate de formele organizării artistice celei mai perfecte, un grup de cercetători a trebuit să se consacre studierii problemelor de stil, adică problemelor legate de felul în care creația literară individuală folosește instrumentului obștesc, al limbii naționale.

Prima grijă a cercetătorilor consacrați studiului limbii literare a fost definirea acesteia, menită să precizeze obiectul cercetării. De unde, pînă la un timp, limba literară era înțeleasă ca limba literaturii artistice, s-a impus în cele din urmă noțiunea elaborată de lingvistica marxistă potrivit căreia limba literară este limba cu caracter normativ, limba tuturor oamenilor culți ai unui grup lingvistic întreg. Acad. Iorgu Iordan a fost cel dintîi care, în articolele sale, a lămurit noțiunea și a răspîndit-o într-o măsură atît de largă, încît toți acei care lucrează astăzi în acest domeniu și-au însușit-o și o folosesc ca pe o temelie a lucrărilor lor (v. *Limba literară — privire generală*, în *Limba română*, nr. 6, 1954 și *Despre „limba literară"*, *S.C.L.*, 1-2, 1954). Unanimitatea în privința noii accepțiuni dată ideii de limbă literară nu s-a stabilit însă fără o alunecare, pe alocuri, către vechea noțiune a limbii literare ca limbă a beletristicii. Împrejurarea s-a vădit, mai ales, în preferința acordată studierii limbii scriitorilor, adică aspectului artistic al limbii literare, care nu este, dealtfel, decît unul din stilurile ei, alături de stilul științific, publicistic, administrativ, juridic ș.a. Ideea de *stiluri ale limbii*, provenită tot din cercetarea sovietică, trasează un program întreg, realizat în parte, dar nu cu toată consecvența cerută. Astfel, în cele două volume de *Contribuții la istoria limbii literare în secolul al XIX-lea*, elaborate la Institutul de lingvistică din București, deși preocuparea de a studia celelalte stiluri ale limbii literare, în afară de cel beletristic, nu este cu totul absentă, este totuși mai puțin reprezentată decît preocuparea acordată acestuia din urmă. Orientarea semnalată decurge însă — trebuie să adăugăm — nu numai din insuficienta aprofundare a tematicii implicate în conceptul atît de larg împărtășit al limbii literare, dar și din rolul recunoscut îndeobște contribuției scriitorilor în procesul de formare al acestui stil al limbii. Totuși sfera cercetării limbii literare din secolul trecut s-a extins mereu, chiar în aceste culegeri. În al doilea volum au fost analizate începuturile stilului publicistic și considerabila bogăție de material lexical și gramatical care poate fi întîlnit în primele noastre periodice (Gh. Bulgăr). Într-un alt studiu (de Elena Șerban) au fost prezentate aspectele lexicului documentelor administrative de la 1848 și modul cum stilul administrativ și-a reînnoit mereu vocabularul sub influența dezvoltării vieții noastre economice, politice și so-

ciale de pe la mijlocul secolului al XIX-lea. Al treilea volum al acestei culegeri, aflat în faza de elaborare, cuprinde o tematică și mai largă. Alături de limba unor scriitori interesanți din punctul de vedere al valorificării tezaurului nostru lingvistic în opera lor (Budai-Deleanu, Filimon) sînt cercetate particularitățile limbii documentelor administrative din primele două decenii ale secolului trecut, limba primelor traduceri din italiană, a manualelor de matematică, a unei vechi piese românești etc. În chipul acesta sfera investigației științifice se lărgește și cuprinde un vast material de fapte care va putea sta mîine la îndemîna celor care vor alcătui sinteza așteptată : istoria limbii noastre literare moderne.

În această din urmă privință, acad. Al. Graur a reprezentat o poziție proprie, susținînd că în procesul formării limbii literare, ca dealtfel în toate fenomenele de limbă, un rol mai însemnat decît marii scriitori îl au colectivitățile întregi sau chiar aceia care, exprimîndu-se prin viu grai sau în scris, în cadrul altor stiluri ale limbii decît cel artistic, au pus la dispoziția tuturor vorbitorilor mijloace noi de exprimare. „Ceea ce distinge pe scriitorul artist, arată acad. Al. Graur, de cel care scrie cărți de știință sau texte de legi și chiar de alt scriitor artist este tocmai arta. De aceea cînd studiem stilul unui scriitor nu facem operă de lingvist, ci de critic de artă. Pe lingvist îl interesează mai puțin particularitățile individuale. Limba este importantă, în primul rînd, ca mijloc de comunicare și numai în al doilea rînd ca material pentru expresia artistică. De aceea pe lingvist îl interesează în primul rînd limba comună, vorbită și scrisă de întreaga comunitate sau cel puțin de o categorie compactă de vorbitori. O inovație este interesantă numai dacă e adoptată de întreaga colectivitate sau cel puțin de o mare parte a ei, pe cînd pe criticul literar îl interesează în primul rînd ce aduce nou în exprimarea artistică scriitorul studiat" (*Cum se studiază limba literară*, în *Limbă și literatură*, III, 1957, p. 130-131, cf. și *Limba scriitorului*, în *Viața românească*, nr. 4, 1958, p. 209—210).

Este adevărat că rolul scriitorilor este puțin însemnat, după cum arată acad. Al. Graur în articolele citate, dacă ținem seama numai de numărul cuvintelor pe care

ei îl introduc în circulație. Ceva mai numeroase și bucurîndu-se de o frecvență mai mare sînt locuțiunile, proverbele, unitățile frazeologice provenite de la scriitori. Importanța cea mai mare a acestora în fixarea limbii literare stă însă în tipurile de construcție și în organizarea contextelor, aspecte atît de puțin studiate de cercetătorii noștri, încît rolul marilor autori în dezvoltarea limbii a putut fi minimalizat. Este necesar, deci, ca acei care studiază evoluția limbii literare să urmărească aceste din urmă probleme pentru a obține dovada că dacă astăzi vorbim mai clar și mai armonios decît vorbeau înaintașii noștri cu un secol și jumătate sau cu două secole mai înainte, în construcții mai bine echilibrate, mai logic legate între ele, mai concise, dar și atît de bogate în determinările lor bine stăpînite, încît gîndirea cea mai nuanțată ajunge să se exprime cu ușurință, lucrul se datorește, desigur, scriitorilor, care, transmițînd comunității lingvistice forme mai perfecte de exprimare, le-a transmis și deprinderile unei gîndiri mai desăvîrșite. Scriitorii sînt, într-un anumit fel, pedagogii popoarelor, încît a le recunoaște importanța nu înseamnă deloc a întreține vreun „cult al personalității", cum s-ar putea teme cineva. Difuzarea culturii literare este una din metodele cele mai bune pentru fixarea limbii literare, adică, de fapt, pentru disciplinarea gîndirii și înălțarea nivelului intelectual al poporului întreg : o împrejurare pe care statul nostru a înțeles-o bine, dînd o mare extensiune activității publicistice, înmulțind edițiile populare și critice ale clasicilor, încurajînd activitatea traducătorilor din limbile vechi și moderne, și stimulînd astfel procesul prin care limba se poate înmlădia pentru a exprima toate formele gîndirii omenești.

Este poate aci și motivul pentru care cercetătorii limbii literare române în secolul al XIX-lea, adică în epoca fixării și a progreselor ei mai importante, au studiat cu precădere contribuția scriitorilor-artiști mai mult decît aceea a scriitorilor în alte domenii ale activității sociale și intelectuale și în legătură cu celelalte stiluri ale limbii literare. Orientarea unora din aceste studii a fost criticată atunci cînd ele nu aduceau decît observații asupra lexicului și a formelor, uneori simple inventare. Este evi-

dent că astfel de lucrări nu au decît interesul unor materiale, pe care cercetarea viitoare va fi totuși bucuroasă să le afle undeva. Studierea limbii scriitorilor își poate propune însă și scopuri mai înalte atunci cînd depășește inventarul lexical și morfologic, stabilind prin comparație inovațiile aduse de fiecare scriitor în aceste domenii și, printre aceste inovații, pe acelea rămase în stadiile ulterioare ale limbii literare, apoi stabilind, cum am arătat mai sus, inovația și posteritatea scriitorilor în domeniul locuțiunilor, al frazeologiei, al construcțiilor, al unităților contextuale ; în fine, urmărind tema cea mai înaltă, aceea a cercetării limbii scriitorilor sub raportul stilistic, adică a felului în care aceștia, utilizînd mijloacele puse lor la îndemînă de limba comună, ajung să exprime tendințele lor sociale și viziunea lor despre lume, ca și pe acelea ale clasei sociale, ale cercului de cultură, ale momentului istoric reprezentat de ei.

Dar tocmai acestei teme, care multora le apare drept cea mai de seamă din cîte își poate propune studiul limbii literare, i s-a contestat calitatea de cercetare lingvistică. S-a susținut anume că studiile stilistice în legătură cu operele literaturii frumoase aparțin criticii literare și nu științei limbii, deoarece primele nu pot ajunge decît la constatarea unor fapte particulare, pe cînd cea de a doua se ocupă de fenomene generale. Este limpede că problema dacă stilistica literară este o îndeletnicire a criticii literare sau a lingvisticii n-are decît o însemnătate practică, întrucît de răspunsul pe care i-l dăm atîrnă îndrumarea recomandată lingviștilor, mai ales celor tineri, povățuindu-i, de pildă, să-și rezerve energiile numai pentru cercetările de gramatică, de istoria limbii, de dialectologie etc., și să nu le risipească în studierea stilului scriitorilor, unde criticii literari îi pot înlocui cu succes. Cine poartă de grijă și își simte răspunderi în chestiunea atît de importantă a organizării muncii științifice ar trebui însă să adauge îndată că stilistica aparține cel puțin sectorului lingvistic al criticii literare, adică aceluia care consideră operele literaturii ca fapte de limbă. Dacă unii lingviști au unit eforturile lor într-unul din curentele științifice cele mai interesante, deși încă la

începuturile lui, ale epocii de după 23 August 1944, lucrul se datorește constatării că rareori criticii literari s-au oprit în fața problemelor de stil, sau, atunci cînd au făcut-o, ei n-au vădit pregătire lingvistică și n-au utilizat metodele și categoriile științei limbii, singurele prin care constatările stilistice pot depăși impresionismul vag și arbitrar al criticii literare mai vechi. Acestei situații i se datorește atașarea lucrărilor de stilistică de domeniul de activitate al lingvisticii, unde se găsesc la locul lor ca orice investigație a faptelor de expresie a gîndirii și sentimentului. De ce, oare, nimeni nu mai tăgăduiește astăzi, după depășirea pozitivismului, faptul că stilistica limbii comune sau studiul diferitelor stiluri ale limbii aparțin lingvisticii, în timp ce stilistica literară ar cădea în afară de acest domeniu ? Numai pentru că stilistica literară nu poate ajunge decît la constatări particulare ? Dar, mai întîi, nu este deloc adevărat că stilistica rămîne de-a pururi prizoniera cadrului îngust al constatării particulare. Atunci cînd cercetătorul stilului observă cum un procedeu de expresie, apărut la un scriitor, s-a transmis apoi altora din aceeași generație sau din generații următoare, sau a trecut chiar în formele limbii literare a unei epoci întregi, adică, atunci cînd stilisticianul stabilește serii stilistico-istorice, concluziile sale au o valoare foarte generală, și argumentul că el n-ar putea cuprinde decît puzderia faptelor particulare nu i se mai poate opune. Dar chiar atunci cînd cercetătorul stilului se mărginește la studiul unei singure opere literare, putem, oare, spune că observațiile lui nu depășesc o sferă limitată ? Mai întîi, nu este potrivit a spune că cine studiază stilul unui scriitor sau al uneia din operele lui nu întîmpină decît fapte particulare, fără legătură între ele, adică fără nici o posibilitate de a fi introduse într-o noțiune generală. Cercetătorul stilului unui scriitor regăsește, pînă la urmă, unitatea dintre diferitele lui observații, ajungînd să caracterizeze un *procedeu*, expresia unui temperament, a unui curent literar, a unei viziuni despre lume pe care scriitorul poate s-o împărtășească cu un grup întreg, mai mult sau mai puțin întins. Cercetătorii limbii literare artistice au putut astfel constata unele inovații în organizarea modernă a frazei, a unităților gramaticale, determi-

nate de o intenţie expresivă, adecvată la conţinutul de idei al operei lor. Deşi uneori aceste inovaţii rămîn un bun al scriitorului artist, ele constituie totuşi dovada posibilităţilor de modelare a materialului lingvistic pe măsura tensiunii afective pe care autorul vrea să o transmită cititorilor.

Am aflat, bunăoară, amănunte noi despre tendinţa dizlocării elementelor lexicale în poezia contemporană (I. Coteanu), despre modul original de a construi contextul prozei artistice de către Zaharia Stancu (B. Cazacu), sau despre o altă tendinţă, de data aceasta generalizată şi în alte stiluri, încît a putut fi consemnată apoi şi în *Dicţionarul ortoepic* ca un procedeu oarecum comun de potenţare afectivă a exprimării: tendinţa izolării subordonatelor, a fragmentării frazei în unităţi mici, considerate independente, pentru a putea fi mai bine accentuate în procesul comunicării (Gh. Bulgăr). Este clar, deci, că analiza aceasta a stilului beletristic duce uneori la concluzii de care trebuie să ţină seama lucrările lingviştilor, pentru că tendinţele ilustrate în limba operei artistice reprezintă o latură a realităţii vorbirii contemporane, o sinteză a anumitor posibilităţi de a valorifica întregul tezaur al limbii naţionale.

Observaţia stilistică, bine călăuzită, nu este niciodată ca un fir de nisip, fără nici o aderenţă cu alte structuri mai cuprinzătoare. O perspectivă întinsă se poate totdeauna desface din cercetarea stilistică. Există apoi posibilitatea de a extinde treptat această perspectivă, pentru a regăsi semnificaţii din ce în ce mai largi, tendinţele cele mai generale ale societăţii şi ale momentului de cultură căruia scriitorul îi aparţine. Gîndirea dialectică ne arată că generalul nu se manifestă decît în particular şi că aspectele particulare ale lumii au totdeauna o semnificaţie generală. Ceea ce i se poate cere, deci, lingvistului care se ocupă de problemele stilului artistic nu este, deci, să renunţe la cercetările sale, ci să le îndrumeze şi să le extindă în aşa fel încît ele să surprindă, chiar în observaţiile făcute asupra procedeelor de stil ale unui singur autor sau ale unei singure opere, înţelesul prin care aceasta se leagă de curentele cele mai cuprinzătoare ale vieţii sociale şi ale culturii. Interesul pentru problemele stilisticii teoretice şi aplicate în toate ţările lumii este astăzi atît de întins şi activ, şi el produce rezultate atît de remarcabile, încît lingvistica noastră, unde acelaşi interes s-a ivit, trebuie să găsească, pentru toţi reprezentanţii ei, mijlocul de a depăşi impedimentele rezultate din deprinderile mai vechi ale gîndirii ştinţifice.

O dezbatere care a atras pe mulţi a fost aceea relativă la originile limbii literare române. De cînd se poate vorbi de o asemenea limbă? Acad. Iorgu Iordan a reprezentat părerea că, deoarece limba literară nu este decît unul din aspectele limbii naţionale, ea n-a putut apărea decît în epoca străduinţelor pentru formarea unei naţiuni din diferitele părţi ale poporului nostru, trăitoare în formaţii politice deosebite, adică odată cu ivirea capitalismului şi cu ascensiunea burgheziei în secolul al XIX-lea (*Limba literară — privire generală*, în *Limba română*, nr. 6, 1954).

Este evident că, înainte de această epocă, între felurile în care românii din diferitele provincii vorbesc şi scriu limba lor există deosebiri, mai ales fonetice, şi că evoluţia lingvistică în secolul trecut a eliminat treptat aceste deosebiri. Procesul de unificare a limbii începe însă odată cu primele scrieri, după cum o dovedesc particularităţile munteneşti şi operele unor scriitori moldoveni, ca Miron Costin şi Varlaam, desigur sub influenţa primelor tipărituri făcute în Muntenia. Acest proces a dat înainte de 1800 slabe rezultate, aşa încît vechile texte religioase şi istorice păstrează cele mai multe din particularităţile fonetice regionale. Abia odată cu primele decenii ale secolului al XIX-lea, tendinţa de unificare a limbii literare este sistematic urmărită şi formează obiectul unui program lingvistic, ca în corespondenţa epocală dintre I. Heliade-Rădulescu şi C. Negruzzi. Nu încape îndoială că abia secolul al XIX-lea a fixat limba literară a românilor, deşi în acest răstimp şi chiar după încheierea lui, mari scriitori moldoveni, ca M. Eminescu, I. Creangă sau M. Sadoveanu, cărora nimeni nu s-ar putea gîndi să

le conteste calitatea de reprezentanţi ai limbii literare, păstrează unele din fonetismele sau din particularităţile lexicale ale graiului moldovenesc. Ceea ce mi se pare hotăritor pentru existenţa unei limbi literare nu este, deci, atît tendinţa de generalizare a formelor de limbă socotite corecte, o tendinţă pe care scriitorii îşi pot permite s-o încalce, chiar în faze noi ale dezvoltării limbii. Mai mult decît generalizarea formelor considerate la un moment dat corecte, dar care şi-ar putea pierde această calitate în stadii ulterioare ale evoluţiei limbii, ceea ce dă calitatea „literară“ unei comunicări este grija vorbitorului sau a scriitorului de a se distinge faţă de oamenii lipsiţi de cultură, felul lor „îngrijit“ şi cult de a vorbi. Atitudinea lingvistică faţă de forma comunicării hotărăşte, deci, asupra caracterului „literar“ al limbii folosite. Această atitudine există însă şi la scriitorii anteriori secolului al XIX-lea, ba chiar, aşa cum a observat odată acad. Al. Graur, în producţia literară a poporului, în folclor. Nu există atestări despre existenţa unei atitudini literare în limbă pînă la Gheorghe Şincai care, în 1783, în *Cuvînt înainte* la *Catehismul cel mare cu întrebări şi răspunsuri*, tipărit la Blaj, lămureşte că alegîndu-şi cuvintele a urmărit „ca prin normă... să se sporească şi limba noastră“. Teoretizările asupra limbii literare devin din acest moment tot mai dese, după cum nădăjduim că o va arăta bibliografia analitică pe care o pregătim la Institutul de lingvistică. Dar dacă aceste teoretizări apar tîrziu, în pragul secolului care urma să aducă transformări sociale şi culturale atît de importante pentru poporul român, semnele tendinţei de înălţare literară a limbii apar destul de evident aceluia care, examinînd vechile texte, este obligat să observe în ele forme ale construcţiei, de pildă inversiunea poetică, calcuri obţinute în traduceri după originalele slavone şi greceşti, terminologie religioasă, juridică şi morală, o expunere mai logică obţinută prin cuvinte care marchează legăturile dintre fraze, uneori bogăţia construcţiei sintactice a acestora, tot atîtea semne ale unei limbi înălţate la nivelul culturii. Este greu, deci, a contesta calitatea „literară“ a vechilor texte religioase, istorice, morale sau juridice, chiar dacă ele

păstrează unele variante regionale [1], adică particularităţile care se opun mai puţin folosirii lor de către întreaga comunitate lingvistică. Aceste texte au fost scrise de oameni învăţaţi şi puteau fi înţelese de toţi contemporanii lor culţi, încît limbii folosite de ei i se pot recunoaşte aproape toate calităţile prin care o limbă dobîndeşte caracterul „literar“. Dar dacă de o limbă literară română

---

[1] Transcriu aici începutul primei prefeţe la *Îndreptarea legii*, 1652, scrisă de Daniilu M. Panoianu, în care găsesc cîteva din caracteristicile limbii literare semnalate aici : „Mulţi oameni socotescu pentru omul cela ce cândŭ se naşte într-o cetate cu mulţi oameni şi vestită deîn părinţi de bună rudă şi vestiţi, ei zic că iaste vrădnic şi dăstoinicŭ unulu ca acela să fie lăudat şi să se ciudească şi să se mire pentru moşia lui şi pentru înnălţarea rudeniei lui. Ce unii ca aceia greşescu fără seamă şi fără de socoteală chibzuiescŭ, pentru că bunătatea nu vine, nici se trage dăpre moşneani şi dăpre strămoşi, aşijderea şi răotatea şi viaţa cea rea nu merge să vie să se pogoare pe strenepoţi, ce fieşcine deîn lucrurile sale (după cuvăntulu Stăpănului nostru) sau se ruşinează, sau se slăveaşte. Pentru că omul, căt de-arŭ fi să se tragă de părinţi şi de rudă de oameni mari vestiţi şi îmbunătăţiţi, iară lucrurile lui să fie proaste şi fără de ispravă dă nemica şi grozave, aceluia atăta de mult i se cuvine batjocorire şi urgisire. Şi iarăşi (împotrivă), cândŭ răsare o odraslă de bună rudă şi creaşte într-un sat prostŭ şi dă nemica deîntru nişte oameni oarecum, şi să se facă, cu nevoinţa lui şi cu multa socotinţă şi luarea aminte, minunătu între lucruri şi întru îndreptări şi să procopsească întru bunătăţi, atunce mai vărtos se cade unul ca acela să fie lăudat...“ (ap. Ioan Bianu şi Nerva Hodoş, *Bibliografia românească veche*, Buc., 1903, t. I, p. 192). Acest text este o dezvoltare pe tema nobleţei caracterului, superioară nobleţei de sînge (o veche temă literară, provenită de la scriitorii greci, transmisă prin Boethius şi perpetuată prin scriitorii evului mediu, de pildă prin scriitorii „dulcelui stil nou“, cf. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1949, p. 186 urm.). Nimeni nu poate contesta acestui text calitatea „literară“, vădită prin alegerea şi bogăţia cuvintelor, prin gruparea lor sinonimică cu sens augmentativ (vrădnic şi dăstoinicŭ, „greşescu fără seamă şi fără de socoteală chibzuiescŭ“ etc.), prin marcarea legăturilor logice dintre fraze (cu ajutorul unor cuvinte de structură ca : *ce (ci), aşijderea, şi iarăşi)*, prin simetria construcţiilor bogate în determinări, adică printr-o serie de caracteristici care deosebesc această manifestare de limbă de vorbirea neliterară, totdeauna mai săracă în cuvinte, mai simplă în construcţiile ei, mai puţin subliniată de intenţii stilistice. Textul reprodus mai sus este o mostră de retorică morală, şi limba lui are un netăgăduit caracter literar, în sensul de limbă cultă şi pilduitoare.

se poate vorbi, cum nu ne îndoim, și înainte de secolul al XIX-lea, se impune și studierea ei ca atare. Fazele vechi ale limbii noastre n-au fost studiate, în general, decît cu metodele pozitiviștilor și ale neogramaticilor, încît ar însemna un progres real cercetarea lor în legătură cu istoria societății și a culturii, cu felul în care vechile texte manifestă progresele neîncetate ale gîndirii și ale comunicării ei. Pe drumul deschis în felul acesta se va putea trece și la studiul stilistic al literaturii noastre vechi, în care s-au văzut pînă acum numai documente de limbă și izvoare istorice.

O părere foarte răspîndită, dar care trebuie considerată ca o prejudecată este că literatura noastră artistică începe cu sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului următor, cu poeții Văcărești, încît nici studiul limbii literare și al stilului n-au trecut decît foarte rar înainte de această epocă. Au existat însă și înainte de acest prag români care au vorbit și au scris îngrijit și frumos, care au căutat să normeze expresia și au creat valori de artă în limba folosită de ei. Acești români au fost vechii scriitori, vrednici a fi studiați din puncte de vedere, cu preocupări și metode pe care nu se cuvine să le folosim numai pentru limba română a ultimului veac și jumătate. Dacă vom extinde cadrele limbii literare și ale literaturii române, cum nu s-a făcut mai niciodată pînă acum, va apărea un cîmp de investigații pe care abia dacă îl putem măsura deocamdată, dar care va crea adevăratele perspective ale culturii române. Un început a fost făcut, în această privință, odată cu volumul *De la Varlaam la Sadoveanu*, publicat la E.S.P.L.A. în 1958, în care întîlnim cercetători ca acad. E. Petrovici scriind despre D. Cantemir, sau acad. Iorgu Iordan despre I. Neculce. Extinderea cercetării limbii literare și a valorilor artistice, create în cadrul acesta, este una din exigențele lingvistice actuale.

Îndrumate prin precizarea domeniului din punctul de vedere teoretic și istoric, prin stabilirea bazelor metodice și, în legătură cu aceasta, prin precizarea legăturilor cu lingvistica, lucrările de limbă literară și stil au trecut apoi la fixarea unor puncte metodologice speciale și la

aplicări. Lucrările acad. Al. Rosetti și B. Cazacu (*Probleme de fonetică în studiul limbii române literare din secolul al XIX-lea, L. r.*, 2/1955), G. Ivănescu (*Îndrumări în cercetarea morfologiei limbii literare române din secolul al XIX-lea, L. r.*, 1/1955), V. Guțu (*Indicații de metodă în vederea studierii sintaxei limbii române literare din secolul al XIX-lea, L. r.*, 6/1955), Gh. Bulgăr (*Despre analiza limbii și a stilului unei opere literare, L. r.*, 4/1953) au schițat metodologia cercetărilor de limbă literară în domeniul foneticii, al morfologiei, al sintaxei, cu schițări asupra dezvoltării tuturor acestora în secolul al XIX-lea. S-a studiat limba și s-au făcut observații stilistice asupra unor mari scriitori, ca C. Negruzzi (studiat de G. Istrate, Gh. Bulgăr, Gr. Brîncuș) ; M. Eminescu (de acad. Al. Rosetti, acad. Tudor Vianu, Florica Dimitrescu, Paula Diaconescu) ; Ion Creangă (de acad. Iorgu Iordan, Zoe Dumitrescu-Bușulenga) ; I. L. Caragiale (de acad. Tudor Vianu, acad. Iorgu Iordan, M. și L. Seche) ; Delavrancea (de Al. Niculescu) ; M. Sadoveanu (de acad. Iorgu Iordan, acad. Tudor Vianu, G. Istrate, B. Cazacu, Gh. Bulgăr, I. Coteanu, M. Sala etc.). Îmi îngădui a aminti și contribuțiile subsemnatului în legătură cu problemele de metodă, cu dezvoltarea limbii literare în secolul al XIX-lea sau cu stilul mai multor scriitori : *Cercetarea stilului ; Din problemele limbii literare române a secolului al XIX-lea ; Epitetul eminescian ; Măiestria stilistică ; Bogăție și transparență ; N. Bălcescu, artist al cuvîntului ; Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale ; Observații asupra limbii și stilului lui Geo Bogza* (în *Probleme de stil și artă literară*, E.S.P.L.A., 1955) ; *Observații despre limba și arta literară a lui M. Sadoveanu* (în *L. r.*, 5/1955) ; *Atitudinea stilistică* (în *Steaua*, nr. 100/1958) ; *Critica stilistică* (în *Scrisul bănățean*, 1958), *Procedeele negației la Eminescu* (în *L. r.*, 6/1958) etc.

Paginile de față nu și-au propus însă analiza tuturor acestor contribuții, ci numai examinarea problemelor puse de cercetarea limbii literare și a stilului în ultimul deceniu și jumătate, împreună cu nevoile cercetării rezultate din acest examen. Este necesar însă a aminti cel puțin încă o lucrare a Institutului de lingvistică al Academiei R. P. R., care, împreună cu cele semnalate mai

sus, schițează de pe acum rezultatul cel mai întins al unui efort colectiv în domeniile de care ne-am ocupat aici. Este vorba de *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*, lucrare ajunsă actualmente pînă în pragul redactării finale și care, văzînd însemnătatea ei pentru cunoașterea unuia din momentele cele mai hotărîtoare din evoluția limbii literare române în epoca ei modernă, cît și pentru ilustrarea felului în care un mare scriitor dezvoltă limba națională în valori poetice nepieritoare, este de nădăjduit că va fi dusă curînd pînă la termenul ei final.

1959

UT PICTURA POESIS

Maxima formulată de Horațiu în *Epistola către Pisoni*, versul 361 : *„Ut pictura poesis“* este totdeauna pusă în legătură, de comentatori, cu observația lui Simonide, transmisă de Plutarh *(De Gloria Atheniensium)* : „pictura este o poezie care tace, poezia — o pictură care vorbește“. Raportul, astfel precizat, între poezie și pictură, alcătuia o idee adeseori reluată în antichitate. Unii din istoricii teoriilor estetice la cei vechi au urmărit această idee cu o evoluție de mai multe sute de ani, ca, de pildă, Ed. Müller, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, 1834, I, 18—19, II, 223, 247, 249, care o semnalează la Sofocle, la Plutarh, la Quintilian, la Dio Chrysostomus.

Evoluția ideii despre raporturile poeziei cu artele plastice a continuat și peste pragul antichității, uneori cu precizări cu totul diferite. În această privință, îi datorăm lui K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, I, *Mittelalter, Renaissance, Barock*, 1914, p. 183 și urm., observația că epoca barocului răstoarnă maxima horațiană, transformînd-o în contrariul ei : *ut poesis pictura*. Este într-adevăr caracteristic pentru baroc tendința de a pătrunde reprezentările picturii, prin intermediul alegoriei, de multe idei literare ; o tendință remarcată de Winckelmann, citat de Borinski, care, în *Erläuterung der Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, p. 96, face următoarele observații : „A apărut o epocă în lume cînd o mare mulțime de învățați s-a ridicat cu o adevărată turbare pentru distru-

gerea bunului-gust. Acești învățați nu mai vedeau în natură altceva decît simplitatea cea mai copilărească și se socoteau astfel obligați să o facă mai inteligentă *(witziger)*. Tineri și bătrîni au început atunci să picteze (în loc de imagini) devize și simboluri..."

Cine urmărește dezvoltarea maximei horațiene de-a lungul timpului ajunge la un adevărat moment crucial al acestei evoluții, cînd Lessing ridică împotriva ei obiecții care, multă vreme, au părut hotărîtoare. În *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1765, cap. XVI, Lessing scrie: „Dacă este adevărat că pictura folosește pentru imitațiile ei mijloace sau semne cu totul deosebite de cele ale poeziei, și anume figuri și culori în spațiu în loc de tonuri articulate în timp, și dacă este de netăgăduit că semnele au un raport adecvat cu lucrurile semnificate de ele, atunci semnele simultane ale picturii nu pot reprezenta decît obiecte spațiale, în timp ce semnele succesive ale poeziei nu pot să arate decît lucruri care se succed în timp", adică evenimente, întîmplări.

Poezia povestește, deci, întotdeauna și ajunge să reprezinte lucrurile, prezentîndu-le în desfășurarea lor, așa cum a făcut Homer în *Iliada*, atunci cînd a arătat cum a fost lucrat sceptrul lui Agamemnon sau scutul lui Achile.

Dacă examinăm bine teoria lui Lessing înțelegem că, în realitate, scopul poeziei nu era pentru el atît de deosebit de cel al picturii. Întocmai ca și pentru autorii antici, poezia își propune, după cît crede Lessing, reprezentarea în fantezie a realității, numai că autorul tratatului *Laokoon* socotește că această reprezentare se face, în poezie, prin utilizarea mijloacelor succesive ale unei narațiuni. Rezistența atît de robustă a teoriei despre poezie ca pictură se datorește, printre altele, înțelegerii gîndirii ca reproducere de imagini, o înțelegere care, la rîndu-i, a străbătut veacurile deoarece o întîlnim deopotrivă la antici, ca și la gînditorii moderni, de pildă la H. Taine, *De l'Intelligence*, t. I, l. II, ch. I, pentru care gîndirea ar fi „un polipier de imagini".

Taine își publică opera în 1870, adică în ajunul epocii care, în legătură cu impresionismul în pictură, trebuia să reînvie printre poeți și romancieri vechea veleitate de a picta prin cuvinte. A fost, deci, o reacție față de un curent

al timpului cînd Th. A. Meyer, în *Das Stilgesetz der Poesie*, 1901, a arătat, în urma unei perfecționări a observației psihologice, că un text literar nu produce propriu-zis reprezentări ale fanteziei, imagini comparabile cu cele ale picturii, ci mai degrabă efecte mai mult sau mai puțin puternice, asemănătoare cu cele produse de percepția directă a realității sau de percepția reprezentărilor plastice ale acesteia. Fiindcă, în poezie, trăim puternic sentimentele inspirate de lucruri sau situații, avem impresia, observă Th. A. Meyer, că și vedem imaginile acelor situații sau lucruri. Rectificarea lui Th. A. Meyer însemna punctul cel mai îndepărtat al lichidării unei teorii de mai multe ori milenare, sintetizate de horațianul *„ut pictura poesis"*.

Dar dacă, pentru observația psihologică modernă, poezia încetează de a fi o pictură grăitoare, alte raporturi posibile dintre poezie și artele plastice au continuat a fi afirmate. Astfel, îndată ce s-a stabilit că timpul este forma tuturor experiențelor interne, devenea limpede că și operele spațiale, întrucît sînt percepute, adică întrucît sînt încorporate experienței lăuntrice, aparțin succesivității. De asemenea, operele de artă succesive, în măsura în care integrează pentru contemplator anumite efecte de ansamblu, cad sub categoria coexistenței. Noua psihologie structuralistă vorbește, de pildă, în cazul melodiilor, de o *structură* a lor, de o formă prin ajutorul căreia le recunoaștem chiar atunci cînd sînt executate în game diferite. Deosebirea între artele succesiunii și ale coexistenței se lichida astfel prin considerarea lor psihologică și dintr-un alt punct de vedere decît cel adoptat de Th. A. Meyer.

Pentru a ajunge la un asemenea rezultat nu era însă absolută nevoie de intervențiile combinate ale epistemologiei și ale psihologismului mai nou. Cercetătorii vremii l-ar fi putut găsi tot în textele antichității. A produs, deci, oarecare senzație intervenția muzicologului Hugo Riemann care, într-o comunicare prezentată primului Congres internațional de estetică și știința artei, ținut la Berlin în 1913 (*Bericht*, Stuttgart, 1914, p. 518 și urm.), a scos în evidență din vechiul și renumitul tratat de *Armonie* al lui Aristoxenos din Tarent (sec. al IV-lea

î.e.n.) noțiuni estetice uimitor de moderne. Aristoxenos din Tarent, elev al lui Aristoteles și continuator al unora din temele pitagoriciene și platonice, trece cu drept cuvînt drept muzicologul cel mai reprezentativ al antichității. Istoricii muzicii făceau însă referințe la Aristoxenos mai mult pentru a stabili organizarea sistemului tonal și canoanele muzicii grecești. Riemann aducea însă un ecou de altă însemnătate. În audiția unei bucăți muzicale, Aristoxenos arătase că urechea prinde nu numai succesiunea sunetelor, dar și chipul în care, prin funcțiunea memoriei, ele se adună și se compun într-o adevărată configurație spațială. Alături de desfășurarea bucății muzicale, *gignomenon*, urechea prinde configurația ei, *gegonos*. Observația aceasta este cu atît mai remarcabilă cu cît Aristoxenos este și autorul unei clasificări a artelor, amintind de aproape pe aceea a lui Lessing. El distinge, în adevăr, între arte ale acțiunii și ale împlinirii : arte *muzice* (muzica, poezia, orhestica) și arte *apotelestice* (arhitectura, pictura, plastica). Cf. R. Westphal, *Die Musik des griechischen Altertums*, 1883.

Cîțiva ani după comunicarea lui Riemann, istoricul și esteticianul literar Oscar Walzel formula principiile noii metode ale explicării reciproce a artelor. În comunicarea sa, apărută sub titlul *Weschselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung Kunstgeschichtlicher Grundbegriffe*, Berlin, 1917, Walzel își propunea să aplice în literatură categoriile stabilite cu atîta precizie de H. Wölfflin, cu prilejul analizei vizualității în trecerea de la plastica Renașterii la aceea a barocului (în lucrarea : *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, 1915). Dezvoltării acestui program i-a consacrat Walzel, mai tîrziu, o bună parte din opera sa fundamentală în domeniul științei literare, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 1923.

Dar, pentru desăvîrșirea lui, vechea pereche aristoxenică de concepte nu putea aduce serviciile ei ? În chipul nostru de a înregistra poezia, *gignomenon* nu se însoțește oare prin *gegonos*, percepția succesivă nu integrează oare o configurație ? Walzel crede a putea răspunde afirmativ acestei întrebări : „Poezia, scrie el, este o artă succesivă întocmai ca și muzica. Desigur muzica ne oferă o succesiune de tonuri și produce prin aceasta o succesiune de sentimente. Poezia nu se oprește aici ; ea provoacă și o succesiune de reprezentări. Dar configurația întregului unei opere poetice nu poate fi decît atunci cuprinsă cînd întregul se oferă ochiului interior ca o coexistență statică" (*Gehalt und Gestalt*, p. 278). Cititorul care străbate o poezie subliniază prin sentimentul său felurítele ei momente. În afară de această înșiruire de momente, există însă și un sentiment configurațional (*Gestaltgefühl*), care se dezvoltă din contemplarea poeziei ca întreg, din cuprinderea formei ei statice, a raporturilor coexistențiale care o compun. Acest sentiment rămîne în genere obscur. El se înviorează numai atunci cînd recitirea poeziei, cu preocuparea de a identifica articulațiile ei și chipul în care părțile integrează totalul, *gignomenon* se cristalizează neapărat într-un *gegonos*. Poate că nu toți cititorii de poezie izbutesc să obțină această transformare. Poate că numai pentru acei lectori care aparțin unui anumit tip de imaginație poezia se constituie ca o configurație spațială. Walzel mărturisește însă că îndată ce a fost făcut atent asupra acestor procese misterul compoziției poetice i-a devenit cu totul limpede.

Sfera de probleme pe care am înfățișat-o pînă aci a primit un important adaos de adînciri și clarificări prin contribuția esteticianului Broder Christiansen, care, în lucrarea *Die Kunst*, 1930, folosește la rîndul lui vechile concepte aristoxenice. Pentru B. Christiansen orice operă de artă este o bucată de viață, adică o structură de *încordări* și *destinderi*, subliniate în sentimentul contemplatorului printr-o serie de *tonuri interioare*, deopotrivă cu cele pe care le remarcase Goethe atunci cînd vorbise despre efectele senzorial-etice (*sinnlich-sittlich*) ale culorilor, de pildă de sentimentul rece, de vid și tristețe al albastrului sau de siguranță în triumf a roșului etc.

Evident, tonurile interioare care însoțesc contemplarea unei opere de artă nu rămîn fără nici o legătură între ele. Ele integrează o unitate. În acest punct, cercetarea lui Christiansen face să intervină distincția aristoxenică, nu însă fără a o supune unei prelucrări care înseamnă și un progres necontestat al cercetării. Astfel, împotriva

părerii antice care socotea că *gegonos* este un rezultat al memoriei, Christiansen observă că, amintirea neputînd să păstreze toate momentele unei opere de artă succesive și să și le reprezinte în aceeași clipă, integrarea totalului nu poate fi un produs al memoriei. S-ar putea spune atunci că memoria nu păstrează decît unele momente ale desfășurării, ale lui *gignomenon*, dar în cazul acesta unitatea care s-ar compune din ele ar fi ceva mai sărac și oricum altceva decît configurația reală a operei.

S-ar mai putea spune că *gegonos* n-ar fi decît un efect al diverselor calități sensibile în care se despică, pentru percepția noastră, ființa operei. Să încercăm a face să răsune dintr-o dată toate sunetele care compun o melodie. Haosul sonor ivit pe această cale va fi cu totul altceva decît melodia însăși, și conștiința n-ar putea să sesizeze configurația ei. *Gegonos* este, deci, ceva deosebit de suma sau chiar de sinteza datelor sensibile ale memoriei. Ea este o altă realitate care ni se impune chiar din primele momente ale percepțiunii succesive a unei opere. Nu trebuie să așteptăm sfîrșitul unei plăsmuiri artistice succesive pentru a o înregistra. Din primele ei tacturi, liniile generale ale configurației ni se impun. Și după cum planta crește din sîmbure, tot astfel opera se dezvoltă din acel nucleu al configurației, devenit mai bogat atunci cînd opera se găsește la finele ei, dar este prezent încă, din primele ei momente.

Christiansen crede că poate recunoaște în această realitate generatoare un integral al tonurilor interioare, un fenomen deopotrivă cu memoria care, în fiecare din clipele ei, este grea de tot trecutul și de tot viitorul conștiinței. Care sînt mijloacele care *consolidează* configurația unei opere ? Christiansen răspunde : structura acordurilor ei. Pentru a ilustra această nouă idee autorul citează următoarea poezie tradusă din limba persană :

Hast Kronen du und eine Welt gewonnen,
frohlocke nicht darüber, es ist nichts.
Und ist dir einer Welt Besitz zerronnen,
so traure nicht darüber : es ist nichts.
Vorüber gehn die Schmerzen, gehn die Wonnen :
geh an der Welt vorüber ; es ist nichts.

Chiar după conținutul ei, observă Christiansen, a doua strofă se situează simetric față de cea dintîi, și cea de a treia cuprinde pe cele precedente ca un cerc. Întregul face impresia unui acord perfect. Cu ajutorul noțiunilor cîștigate pînă acum, ajunge Christiansen să definească fenomenul mult discutat al *stilului* drept convergența tuturor acordurilor unei opere. Stilul ar fi consolidarea configurației printr-un sistem concentric de acorduri : *gegonos* în realizarea lui deplină.

Toate ideile înfățișate aci alcătuiesc o bucată de estetică structuralistă, cu rădăcinile înfipte în antichitate. Susceptibilă de multe și interesante aplicații, ea este cu atît mai prețioasă cu cît filozofia modernă a structurii nu a tras încă toate consecințele în problema formei estetice. Această teorie este și ultima formă pe care a luat-o adagiul horațian amintit aci.

1961

FORME POETICE

ALEGORIE ŞI SIMBOL

(O CONTRIBUŢIE ISTORICĂ LA ÎNŢELEGEREA RAPORTULUI LOR)

Gînditorii care definesc arta drept un simbol (o formulă care, începînd cu romantismul, a fost propusă de nenumărate ori) întrebuinţează o noţiune al cărei înţeles nu este nicidecum limpede. Se ştie care este circulaţia dată acestui cuvînt de simbolismul contemporan, dar şi nenumăratele confuzii care se leagă îndeobşte de el. Ceea ce simboliştii înţelegeau prin simbol este ceva care nu se acoperă cu ceea ce termenul denumea în accepţiunea lui tradiţională. Conţinutul recent al noţiunii a primit în el note noi, încît numai cercetarea istorică poate să scoată în lumină ceea ce timpul a adăugat peste punctele mai vechi de vedere. Cine urmăreşte evoluţia conceptului constată că poetica modernă a distins între *simbol* în înţeles limitat şi *alegorie*, creînd astfel o dialectică de noţiuni, a cărei desluşire se impune în primul rînd cercetării. Strîns asociată la început cu noţiunea alegoriei, aceea de simbol a reuşit în cele din urmă să se disocieze şi să capete, înţeleasă ca un mijloc al exprimării poetice, o valoare proporţională cu aceea retrasă alegoriei. În aceste cîteva linii se rezumă întreaga soartă modernă a noţiunii de simbol. Vom încerca să reconstituim detaliul acestei evoluţii.

Alegoria, în înţelesul ei literar, este un termen destul de vechi. El este întrebuinţat încă din veacul al V-lea a. Chr. de Anaxagoras cu ocazia interpretării poemelor homerice. Ne-am ocupat în altă parte de poziţia alego-

riştilor antichităţii.[1] Deocamdată ne interesează numai apariţia lui în limbajul filozofilor, unde ἀλληγορία este un termen cu totul curent. Este, deci, o împrejurare ciudată faptul că Aristoteles (*Poetica*, c. 21), atunci cînd enumeră feluritele figuri poetice, nu aminteşte şi de alegorie, deşi noţiunea ei pare a nu-i fi lipsit. În schimb, autorii latini care au scris în materie poetică posedă şi noţiunea, şi termenul. Cicero (*De oratore*, XXII) defineşte alegoria drept ansamblul unor metafore succesive; în timp ce Quintilian (*Oratoriae institutiones*, I, IX) se exprimă mai puţin tehnic, vorbind de ea ca despre figura care constă din a spune un lucru şi a înţelege un altul („*aliud dicere, aliud intelligi velle*").

Noţiunea şi termenul de simbol (σύμβολον) n-au de la început înţelesul lor literar. Accepţiunea primitivă a cuvîntului este juridică. Simboluri sînt, mai întîi, contractele politice dintre cetăţi şi acelea din domeniul dreptului privat. Mai tîrziu, termenul denumeşte semnele de recunoaştere sau formulele întrebuinţate în unele împrejurări ale cultului religios. Cu un înţeles apropiat de aceasta din urmă este primit cuvîntul şi în terminologia creştină, unde desemnează formulele care exprimă concis afirmaţiile fundamentale ale credinţei şi înseamnă, pentru acel care le pronunţă, mărturia unirii sale cu biserica. În acest înţeles se vorbeşte despre simbolul apostolilor, simbolul din Niceea etc. În accepţiunea lui literară, cuvîntul simbol este semnalat, mai întîi, în legătură cu proverbele lui Pitagora (*Pythagorae symbola*), a cărei învăţătură Diogenes Laertiu o numeşte odată διά συμβόλων διδασκαλία[2].

În teoria limbajului, Aristoteles distinge în cuvînt elementul imitativ de cel simbolic. Sunetul, aşa cum îl posedă şi lumea animală, nu devine cuvînt, observă Aristoteles, decît atunci cînd este întrebuinţat ca simbol,

[1] Vd. T. Vianu, *Interpretarea filozofică a poeziei*, în volumul *Filozofie şi poezie*, 1937.

[2] Vd., pentru istoria termenului, referinţe bogate în lucrarea lui M. Schlesinger, *Geschichte des Symbols*, 1912, p. 65 urm.

adică drept semn al unei idei.[1] Borinski identifică apoi termenul la Philo[2], în lucrările consacrate interpretării alegorice a *Vechiului testament*. Expresiile proprii ale *Scripturii* sînt înţelese ca „simbolurile" unei înţelepciuni mai adînci. Printre părinţii bisericii, Dionysius Areopagita dă o întrebuinţare mai largă cuvîntului, desigur în pierdutul tratat de *Teologie simbolică*, dar şi în scrierile sale păstrate, în renumitele sale *Ierarchii*. Aci identifică Borinski folosirea cuvîntului în accepţiunea estetică de imagini frumoase, care ascund frumuseţea tainică şi supremă a divinităţii. Multă vreme simbolul n-a fost pentru gînditorii din domeniile cele mai variate nimic altceva.

Ideea estetică şi filozofică de simbol apare, deci, în strînsă legătură cu aceea de alegorie. Dar pe cînd alegoria denumeşte ansamblul fenomenului împlinit din semnul exterior şi din semnificaţia lui spirituală, simbolul nu desemnează decît pe cel dintîi dintre acestea. Deosebirea va rămîne dătătoare de măsură pentru întreaga dezvoltare ulterioară a problemei. Alegoria este semnul şi semnificaţia laolaltă. Simbolul este numai semnul. Accepţiunea aceasta este limpede în maxima lui Campanella, citată de Borinski: „*Scientia infinita est. Sed qui symbola animadverterit, omnia intelligit*". O maximă pe care o aminteşte şi Goethe într-un rînd[3] şi care pregăteşte propria lui sentinţă înţeleaptă la finele lui *Faust*: „*Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis*". Sute de ani simbolul n-a însemnat altceva decît semnul care, împerecheat cu semnificaţia, alcătuieşte alegoria. Raportul lor specific de subordonare apare limpede într-o însemnare ca aceea a lui Winckelmann: „Annibale Carracci în loc să reprezinte faptele şi întîmplările prearenumite ale casei Farnese prin simboluri generale şi imagini con-

[1] Vd., asupra acestora, E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, I, Teil, *Die Sprache*, 1923, p. 129 şi trimiterea la textul lui Aristoteles (περὶ ἑρμηνείας) şi la comentarul aristotelic al lui Ammonius.

[2] K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, I, 1914, p. 25.

[3] Goethe, *Zwischenrede*, 1819, in *Sämtliche Werke*, Knaur, 14 Bd., p. 80.

crete, așa cum face poetul alegoric, și-a arătat întreaga lui putere numai prin zugrăvirea cîtorva fabule cunoscute". [1]

Se cunoaște importanța locului pe care-l deține alegoria în teoriile estetice ale lui Winckelmann. Cînd, în renumitele sale *Cugetări asupra imitației operelor grecești*, Winckelmann ajunge să se ocupe de pictură, el observă că, deoarece această artă are de scop să reprezinte caracterul persoanelor, adică o realitate ideală, ea nu o poate face decît cu ajutorul alegoriilor. „Pictura, scrie Winckelmann, se extinde asupra unor lucruri care nu sînt sensibile. Acesta este scopul ei cel mai înalt, și grecii n-au ostenit să-l urmărească, așa cum o dovedesc scrierile celor vechi. Pictorul Parrhasius a vrut astfel să exprime caracterul unui popor întreg, așa cum Aristides descria sufletele individuale. El a pictat pe atenieni în felul lor de a fi buni și cruzi în același timp, ușuratici și încăpățînați, viteji și lași. Reprezentarea aceasta nu este însă posibilă decît pe calea alegoriei, adică prin imagini care semnifică concepte generale." [2] Se pare că Winckelmann n-a înțeles niciodată arta picturii, prin care el se referă, de fapt, numai la pictura murală, altfel decît ca pe o artă alegorică. De aci preocuparea lui în scrierea *Versuch einer Allegorie* să sistematizeze materia mitologiei vechi după ideile generale pe care poate să le exprime în chip alegoric, în așa fel încît pictorul să găsească de îndată, ca într-un repertoriu, imaginile capabile de a ilustra concepțiile sale. Tendința alegorizantă a lui Winckelmann a fost aspru combătută de urmașii săi. Cine studiază obiecțiile formulate în această privință urmărește, în același timp, istoria încercărilor repetate de a limita importanța alegoriei ca mijloc al expresiei artistice.

Astfel, curînd după moartea lui Winckelmann, în importantul studiu pe care i-l consacră, Herder observă că „oricît ar fi de firești imaginile și semnele alegorice, ele

[1] J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755, in *Ausgewählte Schriften*, Insel-Bücherei, p. 58.
[2] J. J. Winckelmann, *op. cit.*, p. 57.

sînt tot atît de subordonate arbitrarului și anumitor subtile convenții ale inteligenții și ale modului curent de a gîndi, ca orice alt aspect natural". [1] Alegoriile sînt dependente de expresiile limbii, de genul cuvintelor, de educație și de obiceiuri, și, cum toate acestea variază de la un popor la altul, este firesc ca ele să nu întocmească un limbaj cu o valoare universală. Pe de altă parte, observă Herder, germanii n-au constituit un sistem alegoric național, întemeiat în limba și gîndirea poporului, încît, printre oamenii timpului și patriei sale, alegoria nu este inteligibilă decît pentru artiști și învățați. Printre istoricii moderni ai esteticii, E. Zimmermann, care reprezintă formalismul herbartian, relevă contradicția în care se implică Winckelmann atunci cînd cere artei, pe de o parte, conținut alegoric, iar pe de alta, simplă frumusețe formală, care este cu atît mai perfectă cu cît e mai liberă de orice reprezentări, „așa cum apa este cu atît mai bună cu cît are mai puțin gust". [2] Indicarea șovăirii lui Winckelmann între pozițiile contrarii ale formalismului și idealismul estetic aducea o nouă limitare în aprecierea valorii alegoriei. Alegoria nu este, deci, ținta excelentă și universală a artei de vreme ce Winckelmann însuși a preconizat, în alte împrejurări, simpla ei finalitate formală. Obiecții de aceeași natură face și H. Lotze, care adaugă constatarea că tendința de a găsi în artă un conținut de idei sensibilizate prin alegorie este o simplă „prejudecată" și că, apreciată după singura ei valoare estetică, frumusețea se poate dispensa de obligația de a comunica idei. [3] În fine, tot atît de sever în judecata tendinței alegorizante a lui Winckelmann este și principalul lui biograf, C. Justi, care nu se sfiește s-o caracterizeze drept un simplu „pedantism", cu atît mai surprinzător la omul care, în atîtea alte împrejurări, a dat dovada unei neîntrecute sensibilități estetice. [4] Împotrivirea față

[1] Herder, *Denkmal J. Winckelmanns*, în J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Phaldon-Verlag, p. 453.
[2] R. Zimmermann, *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, p. 329. 337—338.
[3] H. Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, 1868, ed. 1913, p. 23.
[4] C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 1866—1872, I, p. 388—406.

de alegorismul lui Winckelmann este semnul unei noi îndrumări în problema noastră. Aprecierea din ce în ce mai negativă acordată procedeului alegoriei este dovada faptului că raportul dintre imagine și idee în artă cere a fi înțeles într-un alt mod, și anume într-acela pe care îl vor reține teoriile simbolului. Pînă a ajunge la acestea este însă necesar să ne oprim o clipă în cadrul epocii idealiste, care îmbogățește doctrina modernă cu distincția dintre alegorie și simbol, pe care le înțelege ca mijloacele proprii unor tipuri artistice felurite.

Am arătat altă dată, vorbind despre ideile lui Schelling[1], cum caracterul felurit al artei fundate în mitologia antică sau creștină indică simbolul și alegoria ca mijloacele lor specifice de exprimare. Cu această ocazie, simbolul antic, conceput ca o întrepătrundere adîncă a generalului cu particularul, este opus alegoriei, ca unirea acestora dinafară. Alegoria desemnează, deci, un sens general semnificat printr-o aparență particulară, în timp ce simbolul nu *semnifică* propriu-zis nimic, deoarece sens și semnificație, aparență și idee, general și particular sînt topite, în cazul lui, în aceeași unitate absolută. Tocmai pentru că aspirația spre infinit a sufletului devine neasemănat mai puternică în creștinism, aparențele mărginite ale sensibilității ajung să nu le mai poată conține, și arta este nevoită să recurgă la procedeul mediativ al alegoriei. În civilizația mai apropiată de natură a grecilor, generalul putea fi încă menținut în granițele particularului, și expresia imanenței celui dintîi în cel din urmă este tocmai simbolul. Era, în adevăr, părerea timpului că poezia și, în genere, arta creștină reclamă mai puternic interpretarea alegorizantă, deslușirea unor concepții latente. Herder este unul dintre cei dintîi care indică în alegorie mijlocul propriu de expresie al poeziei creștine.[2] Să adăugăm, în fine, că Schelling distinge, alături de simbol și alegorie, ca un al treilea mod posibil de asociație a termenilor de care ne ocupăm, procedeul schematismului, în care particularul este reprezentat prin general: un procedeu folosit uneori de științe, dar nu de arte.

[1] Vd. T. Vianu, *Mitologie și poezie*, în volumul *Filozofie și poezie*, 1937.

[2] Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, în *Sämtliche Werke*, hgb. von Suphan, 18 Bd., p. 28 urm.

Idei asemănătoare cu ale lui Schelling exprimă în aceeași epocă și K. W. F. Solger[1]. Solger definea frumosul, în spiritul idealist al vremii, ca prezența ideii în fenomen. Există însă două modalități ale acestei prezențe, corespunzătoare religiozității felurite a grecilor și a creștinilor. Lumea, așa cum este descrisă de religia grecilor, manifestă un Mare-tot (*das All*), încorporat perfect în cercul fenomenelor. Necesitatea, *ananké*, este esențialul religiei grecești. Dimpotrivă, în creștinism, esențialul este concepția unui Dumnezeu creînd lumea printr-un act de libertate și rămînînd exterior creației. Omul poate să atingă pe Dumnezeu rupînd legăturile simțurilor și regenerîndu-se spiritual. Mîntuitorul a venit pe lume pentru a-l ajuta în această sarcină. Două tipuri deosebite de artă, simbolică și alegorică, corespund celor două religiozități. Arta simbolică corespunde frumuseții necesității. Ideea își găsește aci o expresie adecvată în lumea aparențelor. Nu trebuie să confundăm însă între simbol și semn sau imitația unei realități superioare. Simbolul este „adevărata manifestație a ideii". Aparența este pătrunsă și saturată în simbol de propria forță și activitate a ideii. Această desăvîrșită fuziune dintre absolut și individual se produce în personalitatea zeilor greci și este fundamentul însuși al politeismului, materia artei simbolice a grecilor. Altfel se întîmplă cu arta creștină a libertății. În frumusețea libertății, spiritul caută ființa activă care a creat lumea, rămînînd în afară de ea. Absolutul este și în cazul acesta legat de fenomene, fără să intre însă cu plenitudine în ele. Alegoria, ca o unire din două sfere deosebite a ideii cu aparența, este mijlocul de exprimare cel mai propriu acestei situații religioase a spiritului.

Nimănui nu-i poate scăpa înrudirea dintre ideile lui Solger cu acele ale lui Schelling și cu ale lui Hegel,

[1] Solger, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, 2 Bd. 1815, neue Aufl. 1907, p. 154 urm. Cp și *Vorlesungen über Aesthetik*, hgb. von. K. W. L. Heyse, 1829, p. 129 urm

atunci cînd acesta descrie caracterele deosebite ale artei grecești și ale artei creștine și romantice. Ciudat într-acestea rămîne faptul că Hegel, care gîndește ca toți idealiștii, folosește din nou termenul de simbol în accepțiunea lui preromantică. În considerațiile din partea finală a primului volum al *Prelegerilor de estetică*, arta simbolică este indicată ca aparținînd vechilor popoare orientale, artă de enigme, fabule, apologuri și alegorii, în care datele sensibilității semnifică, dar nu conțin în chip imanent ideea. „Simbolul, scrie Hegel, este o existență exterioară prezentă sau dată în chip nemijlocit pentru intuiție și care totuși nu este luată pentru ea însăși, ci este înțeleasă într-un chip mai larg și mai general."[1] Raportul de adîncă întrepătrundere între idee și aparență nu se produce, după cum arătase și un Schelling și Solger, decît odată cu arta grecilor. Dar pe cînd aceștia rezervaseră pentru producția lor artistică termenul de simbol, Hegel preferă pe acela de clasic. Arta clasică, în terminologia lui Hegel, se acoperă, deci, cu arta simbolică a lui Schelling și Solger, în timp ce arta simbolică pentru Hegel pare a intra mai bine în categoria acelui tip de relație între idee și aparență pentru care se statornicise termenul de alegorie. Se poate, deci, afirma că deși Hegel concepe raportul pe care îl urmărim deopotrivă cu toți esteticienii idealiști, terminologia lui încearcă să revie la vocabularul întrebuințat în epoca anterioară.

Cît de puțin a izbutit încercarea lui Hegel de a menține noțiunea simbolului la vechea ei accepțiune ne putem da seama cercetînd contribuția principalului său discipol în ale esteticii, Fr. Th. Vischer. Desigur, în marea *Estetică* a lui Vischer, simbolul este încă definit în spirit tradițional ca „imaginea care, pentru jocul inconștient al fanteziei și prin intermediul legăturii exterioare a unei simple comparații, exprimă o altă idee decît aceea pe care o conține în realitate."[2] Mai tîrziu, simbolul, cel puțin o speță a lui, nu-i mai apare lui Vischer ca purtătorul unei idei, ci al unor stări morale, a unor sentimente pe care propriul nostru eu le proiectează în obiectele exterioare. Vischer revine de mai multe ori în scrierile sale de bătrînețe asupra deosebirii dintre simbolurile clare sau intelectuale, acelea prin care facem din lucruri purtătoarele unor idei generale, și simbolurile întunecate (*dunkle*), potrivit cărora atribuim lucrurilor sentimentele noastre prin mijlocirea unui act de proiecție, al acelei *Einfühlung*, a cărei descriere rămîne, de aci înainte, timp de mai multe decenii, problema esteticii germane.[1] Francezii nu rămîn în afară de curentul de desfășurare a ideilor. Încă din 1842 *Cursul de estetică* al lui Th. Jouffroy aduce, în centrul considerațiilor sale, ideea simbolului, pe care îl definește drept „expresia vizibilă a invizibilului". Simbolurile sînt, apoi, pentru Jouffroy, naturale sau artificiale. Alegoriile fac parte din rîndul acestora din urmă și este semnul noii orientări aprecierea peiorativă pe care Jouffroy le-o acordă. „Spiritul înțelege îndată, scrie Jouffroy, ceea ce vor ele să spună, dar sensibilitatea estetică nu se lasă mișcată." Simbolurile naturale, adică acelea care indică forțele invizibile prin efectele lor aparente, de pildă energia unui copac prin abundența frunzișului și strălucirea florilor, au și facultatea de a ne mișca. Numai sufletul poate vorbi sufletului și numai întru cît, sub aparențele lucrurilor, ghicim o energie care ne seamănă, o forță dinamică deopotrivă cu aceea care ne animă, numai în aceste condiții se stabilește acel curent de simpatie în care se rezolvă emoția estetică.

Noțiunea modernă a „simpatiei estetice" se dezvoltă astfel din vechiul concept idealist al simbolului, grație contribuțiilor mijlocitoare ale unui Jouffroy și Vischer.[2]

---

[1] Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, *Werke*, Vollständige Ausgabe, 1842, 10 Bd., I, Abt., p. 382.

[2] Fr. Th. Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, II, p. 417.

[1] Fr. Th. Vischer, *Das Schöne und die Kunst. Zur Einführung in die Aesthetik*, Vorträge, 3. Aufl. 1907. Din nefericire, mi-a lipsit în timpul redactării acestora, studiul lui Vischer, *Das Symbol*, 1887.

[2] Th. Jouffroy, *Cours d'esthétique*, 1842. Asupra dezvoltării problemei simpatiei estetice din noțiunea romantică a simbolului, vd. lucrarea lui P. Stern, *Association und Einfühlung in der neuren Aesthetik*, 1898.

Dacă problema a putut lua această îndrumare, lucrul se explică și prin poziția proprie romanticilor, de pildă a unui Novalis care, în aforismele lui, afirmă odată că „eul este enigma dezlegată a lumii". Fuziunea panteistă cu natura este o tendință generală a romantismului. Înclinația insului de a se regăsi mai bine pe sine, dăruindu-se mai larg aspectelor străine ale firii, este unul din motivele tipice în viața sentimentală a romanticilor. Aceste experiențe pregătesc noțiunea de simbol a lui Jouffroy și Vischer. Dar, pe cînd romanticii nu vedeau posibilitatea simbolurilor decît ca un efect al înrudirii panteiste dintre suflet și natură și ca o dovadă a acestei înrudiri, Jouffroy și Vischer interpretează fenomenul ca psihologi, recunoscînd în el efectul proiecției eului în lucruri.

Simbolismul francez n-a avut norocul unui cap sistematic care să construiască doctrina lui, așa cum romantismul german și-a găsit teoreticieni de valoarea unui Schelling, Solger sau Hegel. Noțiunea „simbolistă" a simbolului nu poate fi, deci, urmărită în niște texte de întemeierea sistematică și preciziunea acelora pe care romantismul ni le-a pus la dispoziție. Termenul nu este, dealtfel, folosit acum de filozofi, ci de poeți. El apare mai întîi, după cum se afirmă de către istoricii curentului, sub pana lui Jean Moréas, într-un articol din revista *Le XIX-e siècle* (11 august 1885).

Cît de insuficientă rămînea într-acestea noua înțelegere a simbolului, ne putem convinge de felul în care îl explicita criticul literar Jules Lemaitre, drept „o comparație prelungită din care nu ni se dă decît al doilea termen, drept un sistem de metafore continue" [1]. Termenii lui Lemaitre sînt însă chiar acei pe care am văzut că-i întrebuințează Cicerone pentru definirea alegoriei, și este probabil că, alături de criticul francez, atiți alții dintre contemporanii lui nu știau să deosebească mai bine între cele două mijloace, deși distincția lor fusese cu destulă limpezime stabilită de către esteticienii idealiști. Nici F. Brunetière nu ajunge la reprezentări mai limpezi în această materie. „Simbolul, scrie el, este o ficțiune concretă... a cărui «corespondență» este deplină cu

[1] J. Lemaitre, *Les Contemporains*, IV, p. 70 urm.

sentimentul sau ideea pe care o învăluie. Este o comparație cu doi, trei, patru sau cinci termeni, dintre care poetul nu urmărește și nu dezvoltă, de obicei, decît pe unul singur, menținînd în chip statornic pe toate celelalte sub privirile cititorului. Este o alegorie (sic !), dar o alegorie a cărei intenție n-are nimic didactic, nici logic și ale cărei felurite înțelesuri, unite sau amestecate printr-un fel de necesitate internă, se susțin și se luminează reciproc." [1] Prolixitatea textului lui Brunetière provine, fără îndoială, din dificultatea lui de a lumina vechea confuzie cu alegoria.

Dacă ne orientăm acum către sferele simboliștilor, opoziția cu alegoria este mai viu resimțită, deși concepția intelectuală a simbolului rezistă încă un moment. În acest înțeles scrie Albert Mockel, care are meritul de a fi adus în cercul simboliștilor cuceririle mai vechi ale idealismului german : „Alegoria, ca și simbolul exprimă abstractul prin concret. Simbolul și alegoria sînt deopotrivă întemeiate pe analogie, și ambele conțin o imagine dezvoltată. Aș vrea însă să numesc alegorie acea operă a spiritului uman în care analogia este artificială și extrinsecă, în timp ce simbolul este aceea în care analogia apare naturală și intrinsecă." [2]

Rolul simboliștilor în dezvoltarea modernă a noțiunii de simbol a fost enorm, deși din rîndul lor n-a apărut nici un gînditor care să edifice o teorie originală. Poezia unui Baudelaire, a unui Mallarmé, Verlaine sau Rimbaud sugerează însă neapărat impresia că noua viziune nu este istovită de vechile formule ale metaforei implicite sau ale sintezei ideii cu imaginea. Baza filozofică a viziunii simboliste a fost căutată, deci, în afară de cercul propriu al poeților. Astfel, printre teoreticienii școlii, Tancrède de Visan a izbutit să surprindă înrudiri izbitoare între practica poeților și doctrina bergsoniană. S-a arătat, de pildă, că mijlocul de expresie propriu simbolismului, și anume acela care constă în a sugera stări ale eului prin

[1] F. Brunetière, *L'Evolution de la poésie lyrique en France au XIX-e siècle*, t. II, p. 249—250.

[2] Alb. Mockel, *Propos de littérature*, 1894. Asupra deosebirii dintre simbol și alegorie, vd. și cealaltă lucrare a lui Mockel, *Un poète de l'énergie : Emile Verhaeren*, 1917, p. 103 urm.

aspecte ale naturii, poate fi comparat, pînă la un punct, cu metoda intuiției bergsoniene. Aceeași tendință, de o parte și de alta, de a pătrunde în intimitatea lucrurilor, în viața lor mai adîncă, atunci cînd le trăim ca evenimente ale eului nostru profund. Comparația felului în care apare natura în poezia parnasienilor cu acela pe care îl folosesc simboliștii este dintre cele mai instructive. Tancrède de Visan observă că, pe cînd pentru poetul parnasian natura este aspect obiectiv și impersonal, o dată a eului nostru intelectual și superficial, ea este pentru simbolist eveniment adînc trăit, o experiență a eului în planul profund. „Mi se pare, scrie Tancrède de Visan, că opera simboliștilor a stat tocmai în faptul de a fi întronat un lirism al intuiției și, printr-un fel de panteism organizator, de a se fi așezat în interiorul lucrurilor pentru a ne da o *viziune centrală* a obiectelor concepute în funcție de stările sufletești."[1] În același fel socotește T. de Visan că noțiunea „simbolistă" a simbolului regăsește și formula esteticii simpatiei *(Einfühlung)*, deși pentru aceasta din urmă lucrurile nu pot fi decît simbolurile sentimentelor pe care le proiectăm noi în ele; pe cîtă vreme, înțelese ca obiectele unei intuiții bergsoniene, ele devin simbolurile unei realități ontice, ale unei realități care se relevă, fără îndoială, eului nostru în momentele lui de viață mai adîncă, dar care nu se reduce la simplele lui elemente psihologice. În chipul acesta mi se pare că, pornind de la bergsonism, dar cu grija de a nu-l deforma prin acea înțelegere psihologistă care a fost a atîtora dintre contemporani, s-ar putea construi o nouă teorie a simbolului.

Oricît de deosebite ar fi teoriile despre simbol înfățișate pînă aci, o trăsătură comună le unește cu toate acestea. Fie că simbolul a fost înțeles ca elementul sensibil într-o alegorie, fie ca imanența ideii în aparență sau ca aspectul natural încărcat cu o semnificație sentimentală, în toate împrejurările teoreticienii păreau a admite propoziția că semnificația simbolului este deplină mai înainte de turnarea lui în forma simbolică și că, printr-o operație meșteșugită de analiză, el poate fi extras și

[1] T. de Visan, *L'Attitude du lyrisme contemporain*, 1921, p. 453.

izolat de acolo. Această stare de lucruri apare limpede într-o observație ca aceea a lui Alain, potrivit căreia „simbolul este pentru sentimente ceea ce alegoria este pentru cugetări".[1] Este evident că nici Alain nu pare a se fi eliberat de reprezentarea unui cuprins al simbolului, deplin format chiar înainte de acțiunea simbolizării. Confuzia cu alegoria, unde semnificația este în adevăr preexistentă figurației ei, se ivește astfel și în definiția lui Alain, care pare totuși a fi folosit din reflecția și practica simboliștilor. Istoria modernă a simbolului este, într-acestea, istoria disocierii lui de alegorie. Această disociere a încercat să se realizeze treptat, dar cu atîtea dificultăți încît confuzia a manifestat tendința să se reinstaureze chiar atunci cînd era așteptată mai puțin.

Trebuie să considerăm, deci, ca cea mai temeinică încercare de înțelegere a simbolului aceea care rupe definitiv cu concepția care îl reprezintă ca învelișul unei semnificații preexistente. Noua înțelegere și-a făcut loc îndată ce s-a observat că simbolul nu este rezultatul unei acțiuni mijlocitoare a spiritului, care unește un semn cu o semnificație, ci un produs spiritual spontan, unul din modurile naturale în care se organizează datele conștiinței. Investigațiile psihanalizei asupra simbolismului visurilor au fost hotărîtoare asupra noii orientări. De asemeni, cercetările referitoare la psihologia popoarelor a trebuit să se izbească de adevărul că simbolurile care apar în miturile, arta și limba acestora nu sînt niciodată posterioare unor concepții filozofice.

Generalizînd asupra acestor rezultate, un gînditor ca E. Cassirer, poate cel mai adînc cunoscător al formelor simbolice, le-a prezentat ca moduri spontane de organizare a experiențelor conștiinței.[2] Ideea simbolului ca *semn* al unui conținut preexistent a fost supus de Cassirer unei aspre critici. Căci, scrie Cassirer, dacă semnul n-ar fi decît repetarea unui conținut al intuiției sau re-

[1] Alain, *Système des Beaux-Arts*, 2 ed., 1926, p. 263, vd. și p. 223 urm.

[2] E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, I *Die Sprache*, 1923, p. 43. Vd. și precizările lui Cassirer, în *Dritter Kongres für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bericht, 1927, p. 191 urm., împreună cu alte interesante contribuții.

prezentării, nu s-ar înțelege bine la ce bun această repetiție și dacă ea ar putea fi obținută vreodată în condiții satisfăcătoare. Cine nu vede în simbol decît reduplicarea unui original prin copia lui, nu poate ajunge decît la „un scepticism principial față de valoarea tuturor semnelor". În realitate însă semnul simbolic nu este decît unul și același lucru cu acțiunea prin care se obține semnificația realității. Experiențele noastre spirituale se organizează în chip firesc în simboluri de felurite categorii, și printre acestea sînt și acele ale artei, pe lîngă acele ale limbii, miturilor și ale cunoștinței teoretice. Marea revoluție epistemologică a lui Kant a impus convingerea că spiritul nu primește de la realitate întipărirea înțelesului ei, ci o produce însuși prin acțiunea lui de organizare a impresiilor. Cunoștința teoretică a lumii operează și ea cu simboluri dintr-o categorie pe lîngă care trebuie să adăugăm și pe acele ale miturilor și ale artei. Dar, după cum simbolurile cunoștinței teoretice nu sînt simple copii ale unui înțeles preexistent, simbolurile mitologice și artistice nu pot avea nici ele acest caracter. Semnificația acestora din urmă se formează, astfel, odată cu întocmirea simbolului și nu poate fi extrasă și izolată din el.

Acest mod nou de a înțelege firea simbolurilor n-a rămas fără răsunet în cercurile literare. Lucrări mai recente, ca aceea pe care M. Raymond o consacră mișcării poetice contemporane, constituie o noțiune a simbolului literar în evident paralelism cu simbolismul visurilor și miturilor.[1] Simbolul este, deci, pentru M. Raymond rezultatul „unei creații autonome... în care se proiectează activitatea profundă a eului". În chipul acesta, simbolul, „nefiind o traducere, nu poate fi nici tradus". Așa se explică greutatea de a obține sensul logic unic al unui simbol și faptul că, în realitate, simbolul este polivalent, susceptibil de interpretări multiple, ca unul care „reprezintă o stare complexă și în proces de metamorfoză continuă". M. Raymond recunoaște că simboliștii n-au înțeles totdeauna simbolul în felul pe care îl impune perspectiva mai nouă deschisă de psihologia comparată și genetică. Ei n-au știut să renunțe totdeauna la poziția intelectualistă care asociază o imagine cu un înțeles precis, în favoarea gîndirii alogice, singura creatoare de adevărate simboluri. Noua poziție a putut fi cucerită totuși de o poezie mai nouă, și cercetarea a ajuns în cele din urmă, după cum vedem, la o concepție a simbolului în care străvechea confuzie cu alegoria pare a fi definitiv limpezită.

[1] M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, 1934, p. 55 urm.

Dacă aruncăm, acum, o privire generală asupra întregii dezvoltări a problemei, ajungem la constatarea că noțiunea de simbol a cunoscut soarta unei treptate dezintelectualizări, dar și a unei necontenite adînciri. Nediferențiat la început de alegorie, drept care denumea semnul care exprimă o idee — o concepție intelectuală a spiritului — simbolul a devenit, la filozofii idealiști, o modalitate nouă de relație, și anume una de întrepătrundere organică între semn și idee, între aspectul particular și idee, pentru a deveni apoi natura trăită, peisajul „stare de suflet" (după formula unui Amiel) și, în cele din urmă, eflorescența spontană a unor intuiții obținute în viața profundă a spiritului. Să adăugăm că, pentru fixarea poziției poetice mai noi, nu va fi fost lipsită de interes stabilirea faptului că modul în care problema simbolului s-a dezvoltat este un nou document al acelei diminuări în încrederea pe care contemporanii o acordă liricii filozofice. Poezia nouă a pierdut, cu simbolul înțeles în chipul în care am arătat în cele din urmă, un mijloc al liricii filozofice. În momentul în care simbolul a încetat a mai fi înțeles și folosit ca semnul unei idei, ca învelișul concret al unei concepții generale, lirica de idei s-a lipsit de una din uneltele ei cele mai vechi. Nici unul din poeții simboliști nu sînt, de fapt, filozofi în sensul mai vechi și mai nou care s-a dat acestei denumiri. Aceasta nu înseamnă însă că simbolul, în ultima lui accepție și funcțiune, a încetat de a mai fi un instrument de expresie a experiențelor absolute ale spiritului. Ba chiar, abia în măsura dezintelectualizării simbolului, funcțiunea lui de organ al absolutului a devenit mai eficientă și mai activă. Abia cînd simbolul n-a mai urmărit să figureze o concepție precisă, mulțumindu-se să fie un produs

spontan al spiritului, forțele și experiențele cele mai adînci ale acestuia au putut să se organizeze și să se exprime nestînjenit. Numai cînd stratul izolator al concepțiilor intelectuale a fost îndepărtat, irupția forțelor profunde ale spiritului s-a putut organiza în simboluri autentice. Aci trebuie căutat temeiul netăgăduitului curent de adîncire lirică pe care l-a cunoscut literatura contemporană, din momentul în care simbolismul francez a deschis drumuri noi.

1939

O FORMĂ POETICĂ RARĂ

În *Columna lui Traian*, I, 16 (30 aprilie 1870), B.-P. Hasdeu publică balada *Vornicul Iancu Moțoc*, povestind împrejurările în care acesta a fost decapitat la Lemberg. Balada are o formă neobișnuită, care ne-a oprit. Transcriem aici primele ei strofe :

La cetatea Leov, în Țara leșească,
Va tăia călăul pe-un român fugar ;
Curge tot poporul, lacom s-o privească —
Lacom s-o privească, că-i un lucru rar.

Solul din Moldova, trimis ca să ceară
Marfa cumpărată : capul cel tăiat,
Stă cu nerăbdare mai curînd să piară —
Mai curînd să piară omul vinovat.

Mii și mii de glasuri se pornesc deodată,
Ca și cînd orașul izbucnea de foc ;
Vine ! vine ! vine ! și-n sfîrșit s-arată —
Și-n sfîrșit s-arată vornicul Moțoc.

Dînsul alungase pe trei domni din țară,
Dînd apoi cununa unui venetic,
Care-n holda noastră, nemblînzită fiară —
Nemblînzită fiară, nu cruța nimic.

Poezia continuă astfel cu alte opt strofe, în care ultimul emistih al celui de al treilea vers este repetat ca

primul emistih al versului următor. Ne-am întrebat de unde provine acest mod de organizare a strofei care alcătuiește, în tot cazul, o formă poetică destul de rară? Fără să putem spune de cîte ori apare în literatură, este evident că repetarea semnalată constituie un gest verbal curent. Desigur, ea nu poate fi deloc asemănată cu versurile-ecou ale lui V. Hugo în *La Châsse du Burgrave* (din *Ode și balade*): *„Daigne protéger notre châsse, / Châsse / De monseigneur Saint-Godefroi / Roi! // Si tu fais ce que je désire, / Sire, / Nous t'édifierons un tombeau / Beau"*; versuri pe care, cu bună dreptate, d-ra V. Ghiacioiu, editoarea lui C. Negruzzi în colecția „Clasicilor români comentați", le indică drept modelul acelora pe care prozatorul moldovean le atribuie personajului Adalgița din nuvela *Au mai pățit-o și alții* (*Curierul de ambesexe*, II, 11): „Cuprinsă de un trist necaz/ Az/, Priveam amurgu-ntunecat. /Cat/ Și văd că dintr-un nour des/ Ies/ Mulțime de draci fioroși/ Roși./ Toți se pun împrejurul meu! /Eu/ Ce-o să știu face de-acum ?/ Cum/ De-aci să pot al meu să scap/ Cap." Macedonski s-a amuzat și el să construiască astfel de jocuri de cuvinte în *Ecourile nopții*, pe care (în *Literatorul*, I, 1880, 3) le recomandă drept un exemplu al dibăciei sale de versificator: „Inima-mi ce se îmbată / Bată,/ Bată căci beat de amor / Mor! // Pe brațe-mi iată se-nclină / Lină; / Viața să-mi ceară i-aș da, / Da! // Afară sînt nori, furtună, / Tună! / În casă, pace și trai! / Rai! // Cu buzele-n foc brunite, / Unite, / Nu mai formăm amîndoi / Doi" etc.

În ambele aceste exemple, repetările au o simplă valoare de virtuozitate, versificatorii izbutind să găsească înțelesuri noționale noi sub identitatea sunetelor și să constituie cuvinte cu înțeles deplin din silabele finale ale vocabulelor anterioare. Repetările lui Hasdeu au însă un alt înțeles stilistic, asupra căruia nu este de prisos să întîrziem o clipă. Dar, mai înainte, o altă formă a repetiției, deosebită în esența ei, trebuie amintită. Vechile tratate de retorică au cunoscut și ele repetarea de cuvinte în funcțiunea de legătură între propoziții sau fraze, așa-zisa *anafora*. Anafora este însă numai repetarea unui cuvînt sau a unui grup de cuvinte la începutul a două propoziții succesive, cu scopul de a stabili legătura între ele,

ca în exemplul pe care îl culeg din I. Minulescu, în mica sa poemă *Sosesc corăbiile*, unde fiecare din cele trei strofe începe cu aproximativ aceeași asociație de cuvinte: „Sosesc corăbiile... Sosesc cu pînzele umflate... Sosesc din larg, misterioase." Scriitorul care a dat o mai întinsă întrebuințare efectului stilistic al anaforei a fost Ch. Péguy, ale cărui litanii nu ostenesc să reia același început de strofă. Iată o parte a suitei a IX-a din lungul poem *La tapisserie de Sainte-Geneviève et de Jeanne d'Arc*: *„Comme Dieu ne fait rien que par compagnonnage / Il fallut qu'elle vît ces mauvais compagnons, / Les Anglais, les Français, les traîtres Bourguions, / Dépecer le royaume ainsi qu'un apanage; // Il fallut qu'elle vît ce monstrueux ménage. / Et les gibets poussant comme des champignons, / Et le mur, et le toit, et l'angle des pignons, / Tout dégouttants du meurtre et du sang du carnage; // Il fallut qu'elle vît tout ce maquinonnage, / Les cadavres tout nus serrés en rang d'oignons, / Les blessés mutilés, traînés sur leur moignons, / Les morts et les mourants dérivant à la nage"* etc. Poema continuă, astfel cu alte douăzeci și opt de strofe, debutînd cu asociația *„Il fallut qu'elle vît"*, cu tot atîtea valuri uriașe succedîndu-se cu monotonie și producînd o impresie adormitoare a conștiinței, nelipsită totuși de măreție monumentală.

S-a spus că anafora are mai mult o funcțiune gramaticală decît stilistică. Totuși, așa cum o folosește Péguy aproape în toate operele sale în proză și versuri, ea se însoțește și cu un anumit răsunet afectiv, deși altul decît acela pe care îl posedă repetarea în balada lui Hasdeu. Acesta din urmă nu repetă pentru a manifesta virtuozitate, nici pentru a mijloci legătura dintre propoziții, nici pentru a produce, prin insistentă acumulare, impresia monumentalității. Hasdeu repetă pentru a marca o mișcare pasionată. Repetiția este la el un aspect al vehemenței discursului. Bazele psihologice ale acestui efect de stil sînt ușor de identificat. Sub influența unei emoții oarecare vorbitorii se opresc uneori în fața unei expresii care li s-a prezentat în chip spontan și pe care o repetă fiindcă li se pare potrivită, adaptată fericit stării sufletești care îi domină în acel moment. Scriitorii care au

notat graiul viu au remarcat uneori acest efect stilistic. Deschid volumul I al *Operelor* d-lui M. Sadoveanu și citesc la începutul nuvelei *Cozma Răcoare*: „Era strașnic om, Cozma Răcoare! Cînd zic Cozma parcă văd, iată, parcă văd înaintea mea un om întunecos, călare pe un cal murg; mă țintesc doi ochi ca oțelul; văd două mustăți cît două vrăbii... Strașnic român! Călare, cu flinta în spate și cu un cuțit de un cot, ici, în chimir, la stînga: așa l-am văzut totdeauna." Narațiunea povestitorului este subliniată, deci, de repetarea anumitor cuvinte: „parcă văd", „strașnic român", adică a acelora în care se depune toată emoția amintirii și admirației lui. Un alt exemplu la fel de limpede spicuiesc în *Romanță fără muzică* de I. Minulescu: „Nu-i nimeni, nimeni să ne vadă și să ne-auză —/ Nu pleca./ Dă-mi degetele-ți inelate să le sărut ca și-altădată, / Dă-mi degetele-ți inelate" etc. Repetarea cuplului „degetele-ți inelate" arată bine punctul în care se concentrează emoția poetului. Poetul care a speculat însă în chipul cel mai fericit repetările afective a fost Edgar Poe, în poeme ca *Ulalume*, unde împletirea propozițiilor repetate produce magice efecte de intensificare afectivă: „Cerurile erau de cenușă și grave; / frunzele erau crispate și mohorîte, / frunzele erau pieritoare și mohorîte. / Era noapte în solitarul octombrie / al anului meu cel mai uitat. / Era foarte aproape de întunecatul lac Auber / în cețoasa regiune mijlocie Weir, / era acolo, aproape de umeda mlaștină Auber, / în pădurea cutreierată de stafiile din Weir. // Acolo, odată, de-a lungul unei titanice alei de chiparoși / rătăceam cu sufletul meu / pe o alee de chiparoși cu Psyche, sufletul meu, / Era în zilele în care inima îmi era vulcanică / întocmai ca rîurile vulcanice de zgură care se rostogolesc, / întocmai ca lavele de pucioasă care se rostogolesc la poalele Yanekului, / în climatele extreme ale Polului Boreal, / care gem în timp ce se rostogolesc la poalele Yanekului, / în regiunile Polului Boreal." Este destul de greu de descris în ce constă efectul acestor repetări în forma unor ușoare variații. La Péguy, repetiția producea acumulare ciclopeană de blocuri azvîrlite unele peste altele. La Poe, repetiția determină fuziune, fluiditate. Poema lui Péguy ne strivește prin monumentalitate, dar blocurile care o compun rămîn oarecum exterioare unele altora. La Poe, fragmentele trec unele într-altele, punctele de rezistență dintre ele cedează, se topesc, și conștiința încearcă o impresie de ușurință înaripată. Dar la Hasdeu? Efectul repetărilor la Hasdeu este retoric. Poetul insistă pentru a întări impresia, și problema lui este să repete cuvintele sau imaginile mai puternice prin ele însele. Izbutește el întotdeauna? Expresiile repetate sînt necontenit bine alese? Un imitator din epocă al autorului baladei *Vornicul Moțoc* ne oferă prilejul de a aprecia riscurile unei întreprinderi ca aceea a lui Hasdeu. Este vorba de uitatul versificator Ciru Economu, care, în *Revista contimporană* din 1 octombrie 1873, iscălește o poezie intitulată *Maica Zalina*, sub incontestabila influență formală a baladei lui Hasdeu:

Zidul tot e-n negru îmbrăcat. E seară.
Clopotele-n aer se jelesc amar;
Sfeșnice de aur cu făclii de ceară,
Cu făclii de ceară ard lîngă altar.

În mijlocul tristei monastiri s-ardică
Catafalcul jalnic de postav cernit;
Pe el stă sicriul cu cruci de panglică,
Cu cruci de panglică alb împodobit.

Și-mprejur suspină lumea grămădită
Printre stîlpi, prin stane, pe pietrele reci,
Căci maica Zalina, starița iubită,
Starița iubită doarme pentru veci.

Cu mîinele-n cruce, albă de paloare,
Zalina stă-ntinsă într-al ei lințol;
Lîngă ea,-ngenunche, treizeci de fecioare,
Treizeci de fecioare plîngînd fac ocol.

Dar acum dodată zgomotu-ncetează,
Pe amvon un preot se urcă ușor,
Își drege ntîi glasul, ș-apoi cuvîntează,
Ș apoi cuvîntează astfel spre popor.

Dar în timp ce se desfășoară orațiunea preotului lăudînd puritatea defunctei, maica Zalina, care se trezise din moartea-i aparentă, își mărturisește păcatul vieții în fața adunării cuprinse de groază :

Într-această clipă, tăindu-și vorbirea,
Un țipăt de spaimă, groaznic, fioros,
Lung, fără de nume, zgudui zidirea,
Zgudui zidirea de sus pînă jos.

Căci maica Zalina, dreaptă,-ntr-ale sale
Vestminte de moarte, c-un aer nespus,
Printr-un gest teribil, pe patu-i de jale,
Pe patu-i de jale se sculase-n sus.

Și-ntinzînd spre preot mîna sa nervoasă,
C-un glas de sepulcru, surd, nedefinit,
— Minți, strigă, părinte, sînt o ticăloasă,
Sînt o ticăloasă ș-am păcătuit.

Poema, de un efect comic irezistibil, își datorește acest nefericit efect nu numai fabulației atît de melodramatice, dar și faptului că emistihul repetat nu conține mai niciodată expresii cu adevărat patetice, așa încît reduplicările „făclii de ceară — făclii de ceară", „cruci de panglică — cruci de panglică", „treizeci de fecioare — treizeci de fecioare", „ș-apoi cuvîntează — ș-apoi cuvîntează" etc. fac impresia unui ac de gramofon care, nemaiînaintînd pe placă, melodia rămîne pe loc și trilurile cîntărețului se prelungesc mai mult decît se cuvine. La Hasdeu este cel puțin evidentă intenția ca repetarea emistihului să sugereze ceva din vehemența simțirii. Izbutește el oare totdeauna s-o facă ? La emulul său, Ciru Economu, problema pare că nici nu se pune, și, lipsit de orice scop și semnificație, procedeul repetării emistihului final al unui vers la începutul versului următor devine inevitabil ilariant. Dar parcă nici Hasdeu nu ne menține toată vremea serioși.

1946

PROBLEMELE METAFOREI

I. a. ORIGINILE METAFOREI

Printre diferitele figuri ale vorbirii distinse de vechea poetică, metafora este, desigur, aceea care a trezit în mai mare măsură interesul cercetătorilor. Metafora este poezia însăși. „Fără apercepție metaforică, poezia încetează să mai fie poezie", scrie un estetician modern, E. Elster (*Prinzipien der Literaturwissenschaft*, II, 1911, p. 137).

Foarte de timpuriu s-a înțeles că silindu-ne a afla originile metaforei, funcțiunile pe care le îndeplinește și structura ei, putem spune că ne-am însușit cunoștințele esențiale în ce privește izvoarele poeziei, rolul ei în ansamblul spiritului și forma ei caracteristică. Metafora este rezultatul exprimat al unei comparații subînțelese. Cînd cineva numește în chip metaforic pe leu „regele pustiei", el exprimă rezultatul comparației dintre ființa regelui și a leului : după cum regele ar fi cel mai de seamă om printre semenii săi într-o societate anumită, tot astfel leul printre celelalte animale ale deșertului. În ce moment al dezvoltării spirituale a omului este, oare, executat acest transfer de la o noțiune la alta, care ne permite a exprima pe una din ele prin cealaltă ? Ce nevoi spirituale au putut determina pe oameni să adopte acest mod impropriu al exprimării ? Termenul metaforic care se substituie celui propriu este în parte identic cu acesta din urmă și în parte deosebit de el. Dacă ar fi identitate absolută între cei doi termeni, n-ar putea exista nici un motiv aparent care să ne facă a prefera pe unul din ei

celuilalt. Dacă ar fi completă eterogenie între cei doi termeni, n-ar fi cu putință apropierea lor. Dacă posibilitatea îmbinării acestor doi termeni deosebiți există totuși, este aici un semn că alți termeni, rămași neexprimați, mijlocesc și impun apropierea. Metafora are, deci, o structură adîncă, vrednică a fi cercetată.

Literatura în legătură cu problemele metaforei este foarte abundentă. În mica cercetare de față ne-am propus a reda esențialul dezbaterilor purtate în această privință, pe care dorim a-l spori cu acele vederi îndreptățite atît de considerarea critică a vechilor teorii, cît și de un nou examen al faptelor de expresie corespunzătoare.

Aristoteles a descris metafora și spețele ei, dar nu s-a întrebat în ce moment și din ce nevoi a apărut ea mai întîi. Una din primele păreri antice în această privință apare la Cicero (*De oratore*, III, p. 38), care arată că metafora s-a ivit cu necesitate dintr-o anumită indigență a limbii. Lipsind expresiile proprii pentru noțiunile pe care experiența în creștere a oamenilor le făcea necesare, aceștia au trebuit să denumească noile noțiuni prin expresii vechi. Dar, adaugă Cicero, după cum veșmintele au apărut din nevoia de a ocroti corpul împotriva frigului, dezvoltîndu-se mai tîrziu în podoabe, tot astfel metafora impusă la început de lipsurile limbii a devenit mai apoi un obiect al desfătării retorice. Explicația lui Cicero a rămas multă vreme aceea a autorilor de poetice și retorice. Amintirea nevoilor care au impus metafora altădată pare totuși să se fi atenuat cu timpul, încît în secolul al XVIII-lea Giambattista Vico socotește necesar să rectifice cu energie înțelegerea metaforei ca podoabă. În marea lui construcție de filozofie a istoriei (*Scienza nuova*, 1725), Vico distinge o fază poetică a spiritului omenesc anterioară aceleia filozofice căreia îi aparțin modernii : prefigurație a vastelor scheme în legătură cu dezvoltarea spirituală a omenirii, stabilite de Condorcet și de Auguste Comte. În faza lor poetică, oamenii presupun un univers însuflețit, în care fiecare lucru este posesorul unei vieți trupești și sufletești deopotrivă cu a noastră. Singurul mijloc al oamenilor vechi de a înțelege lumea și de a-și extinde experiența era de a asimila obiectele noi ale acesteia cu acele date în propria experiență a corpului

și a sufletului nostru. Vico este primul teoretician al animismului primitiv. Potrivit metafizicii primitive, oamenii sînt înclinați, deci, să denumească aspectele universului văzut prin cuvinte întrebuințate la origine pentru realitățile corpului, vorbind, de pildă, despre *creștetul* sau *piciorul* unui munte, despre *gura* unui rîu, despre o *limbă* de mare, sau despre *sînul* ei, despre *brațul* unui fluviu, despre o *vînă* de apă, despre *măruntaiele* pămîntului, despre cerul care *rîde* ş.a.m.d. Orice metaforă este în chip esențial o personificare. Pe toate treptele dezvoltării lor, oamenii n-au cunoscut cu adevărat decît ceea ce au putut produce ei înșiși. A cunoaște un lucru înseamnă a-l putea produce din propria ta spontaneitate.[1] Această doctrină îl făcea pe Vico să susțină că singurele științe valabile sînt istoria și matematica, adică acelea în care spiritul cunoaște obiectele pe care le-a creat el însuși. Aceeași năzuință stă la originea științelor primitive, în care lucrurilor străine li se atribuie o viață și pasiuni deopotrivă cu ale omului. Așa apar miturile și, printre ele, acele mici mituri care sînt metaforele. Cine compară vechea explicație ciceroniană relativă la originea metaforei cu aceea a lui Vico nu poate să nu observe însemnata îmbogățire a ideilor obținută de acesta din urmă. Pentru Cicero, metafora era produsul unei operații logice, un simplu transfer de noțiuni, în timp ce pentru Vico ea este rezultatul unei alte mentalități decît aceea a noastră, a unei mentalități prelogice. La temelia metaforei, ne învață Vico, stă o înțelegere deosebită a lumii, o metafizică proprie primei faze a civilizației omenești, care înrudește poezia primitivă cu celelalte produse ale spiritului uman pe aceeași treaptă a dezvoltării lui.

În același fel, Karl Marx (*Enleitung zur Kritik der politischen Oekonomie*) va arăta că înțelegerea mitologică a lumii, prezentă în toate produsele artei vechi, este produsul primei relații a omului cu forțele naturii, stăpînite de el în această primă fază prin simpla lui fantezie ; un

[1] *„A cunoaște* înseamnă a te naște împreună cu obiectul cunoașterii", va spune Paul Claudel, care descompune în chip semnificativ cuvîntul, scriind *co-naissance*.

produs care va dispărea îndată ce stăpînirea forțelor naturii va deveni reală.

Metafora fiind rezultatul unui transfer logic de noțiuni, spiritul omenesc nu încetează, pentru Cicero, să producă metafore noi, în timp ce pentru Vico funcțiunea metaforică slăbește odată cu depășirea fazei prelogice, metaforele poeziei mai noi nefiind decît exerciții retorice mai mult sau mai puțin ingenioase, cărora le va lipsi viața mai adîncă a primelor forme. Cine dorește să afle poezia cea mai autentică trebuie, așadar, s-o caute la vechile popoare, în eposurile homerice, de pildă. În dezbaterea relativă la meritele anticilor și ale modernilor în faptele culturii, renumita „Querelle des Anciens et des Modernes", pe care francezii o impun spiritelor europene încă de la finele veacului al XVII-lea, Vico stă, în ceea ce privește poezia, de partea susținătorilor celor vechi, totuși pentru motive deosebite de cele ale clasicilor : un Boileau, un La Bruyère, un La Fontaine. Preeminența poeziei celor vechi nu rezultă, pentru el, din faptul că aceștia au găsit mai întîi acele modele ale gustului, fundate pe rațiune, pe care modernilor nu le rămîne decît să le imite. Poezia nu este pentru Vico o întreprindere a rațiunii, ca pentru Boileau, și superioritatea întrupărilor ei vechi stă tocmai în faptul că ele se dezvoltă din spiritul prerațional și prelogic al primei faze a civilizației. Răsturnarea vechilor poziții în mintea lui Vico este atît de radicală, încît el anunță cu aproape o sută de ani mai înainte ceea ce va deveni gustul romantic, amator de folclor și de expresiile naive, dar cu atît mai autentice, ale mitologiilor nordice sau ale poeților medievali, recitiți acum cu un deosebit entuziasm. Totuși, în plin romantism german, descoperirea epocală a lui Vico primește o mică modificare, dealtfel neafișată ca atare. Pentru Jean-Paul Richter (*Vorschule der Aesthetik*, 1812), metafora este produsul unei faze mai vechi a spiritului, totuși nu al primei lui faze. În prima etapă a dezvoltării lui, omul trăia în strînsă comunitate cu natura. A trebuit ca această comunitate să se desfacă și omul să se dezintegreze din natură, a trebuit să se producă o anumită înstrăinare între natură și om, pentru ca acesta, în dorința de a o înțelege, să-i împrumute propriul său eu și să obțină astfel primele metafore. Metafora este, așadar, și pentru Jean-Paul Richter personificare, dar nu ca un rezultat al primului moment al spiritului, ci al unui moment următor.

Toate aceste speculații asupra originii metaforei au avut incontestabilul merit de a fi pus problemele. Vechile metode însă au fost judecate cu timpul insuficiente. Noile lumini în problemele semnalate mai sus nu mai sînt cerute astăzi simplelor deducții sau ipotezelor necontrolate cu privire la mentalitatea oamenilor de altădată, ci materialelor pe care le pun la dispoziție și le pot interpreta cu instrumentele lor moderne de investigație etnologii, lingviștii și psihologii. Metafora fiind un fapt de limbă, energiile care au produs-o altădată trebuie să fie active și astăzi. Studiul limbii ar putea să ne dea în această privință lămuririle necesare. Resortul expresiei fiind însă de caracter psihologic, nu este, oare, firesc să ne adresăm științei sufletului pentru a obține explicațiile căutate ? Dacă este vorba, apoi, să investigăm originile, nu este natural să le căutăm în acele societăți moderne care mențin alături de noi formele cele mai vechi ale civilizației omenești, adică societățile primitive ? Etnologii au în această privință să-și spună cuvîntul. Cît despre afirmația că în eposurile homerice am afla formele metaforice cele mai apropiate de originile lor, contribuții interesante vom găsi, fără îndoială, în cercetările filologilor clasici. Să urmărim, deci, soluțiile aduse de acești feluriți specialiști în problemele pe care ni le-a lăsat moștenire vechea speculație.

b. PROBLEMA LINGVISTICĂ A METAFOREI

Nu o dată s-a produs raționamentul potrivit căruia vechimea originară a metaforei ar rezulta din faptul că limbajul omenesc este prin esența lui metaforic, că toate cuvintele limbii sînt metafore. Apariția metaforei ar fi, deci, contemporană cu limba, adică cu acea activitate a inteligenței prin care umanitatea se diferențiază și își cucerește treapta ei proprie în întreaga evoluție a vieții.

„Limba este prin excelență metaforică, scrie Alfred Biese (*Philosophie des Metaphorischen*, 1893) ; ea încor-

porează sufletescul și spiritualizează corporalul; ea este o imagine rezumativă și analogică a întregii vieți, întemeiată pe acțiunea reciprocă și contopirea intimă a sufletului cu trupul; cuvîntul este viața intimă devenită sensibilă și perceptibilă; exteriorul s-a interiorizat în el, și interiorul s-a exteriorizat." Cuvîntul este, cu alte cuvinte, produsul acelei lucrări de proiecție simpatetică, alcătuind atît firea metaforei, cît și aceea a tuturor fenomenelor estetice, studiate din acest punct de vedere de teoreticienii epocii, un Lotze, un Friedrich și Robert Vischer, un Volkelt și atîția alții. Caracterul de metaforă simpatetică al tuturor cuvintelor limbii ar rezulta destul de limpede dacă observăm mai întîi că toate cuvintele ei mai abstracte s-au format prin metaforizarea unor cuvinte concrete mai vechi. Este foarte ușor de recunoscut, observă Biese, în toți termenii exprimînd acțiuni mai înalte ale spiritului transferul metaforic al unor acțiuni concrete. Astfel, cuvintele germane *begreifen* (a înțelege), *urteilen* (a judeca), *sich vorstellen* (a-și reprezenta), *entscheiden* (a hotărî) etc. s-au format prin deplasarea unor cuvinte concrete (*greifen* — a apuca, *teilen* — a împărți, *stellen* — a așeza, *scheiden* — a despărți etc.) de la înțelesurile lor primitive către noi înțelesuri, mai abstracte și mai legate de viața interioară. Vrînd, deci, să denumească realități spirituale pentru care termenii lipseau, oamenii le-au asimilat cu anumite realități sensibile, denumindu-le pe cele dintîi prin expresia celor din urmă, adică printr-o operație de metaforizare. În același fel, atributele întrebuințate la început pentru caracterizarea impresiilor sensibile au fost asociate apoi cu impresii morale, pentru a vorbi despre: căldura simțirii, tăria caracterului, dulceața sentimentului, asprimea moravurilor, uscăciunea spiritului, amărăciunea unei decepții ș.a.m.d. Încă înainte de Biese, poetul și filozoful Sully Prudhomme, în lucrarea sa *De l'expression dans les Beaux-Arts*, 1882, a redactat un vast tablou al acestor atribute sensibile întrebuințate, prin transfer metaforic, la caracterizarea stărilor morale, cu scopul de a dovedi întinsa măsură în care sînt folosite expresiile provenite tocmai din experiența senzoriului inferior, tact, gust, miros, motricitate etc. Caracterul metaforic al limbii mai

rezultă din faptul, adaugă Biese, că fiecare cuvînt este o sinteză de înțeles și sunet ca în germană: *gelinde, hart, Blitz,* sau în franceză: *piquer, frapper* etc., sau, am putea adăuga, ca în română: *ascuțit, aspru, zgomot, tunet* etc., unde sunetul cuvintelor subliniază înțelesul lor. Este aici o dovadă că toate rădăcinile vor fi fost la început simboluri sonore *(lautsymbolisch)* și că toate cuvintele s-au format prin transferul metaforic al unei impresii acustice. Genul cuvintelor nu este apoi o dovadă că ele s-au alcătuit prin asimilarea înțelesului lor cu ceea ce în aparența sensibilă a obiectelor respective putea apărea ca feminin sau viril?

Caracterul metaforic al limbii a fost observat și de criticul și lingvistul francez Remy de Gourmont (*L'Esthétique de la langue française*, 1899). „În starea actuală a limbilor europene, scrie Gourmont, aproape toate cuvintele sînt metafore. Multe din acestea rămîn însă invizibile chiar unor ochi pătrunzători; altele se lasă descoperite oferind imaginea lor acelora care vor s-o contemple." Ceea ce adaugă Gourmont acestei constatări, care era a epocii, este că, printr-o necesitate psihologică destul de curioasă, limbile naționale cele mai felurite execută același transfer metaforic. Iată, de pildă, mica pasăre cu o coroană de puf pe cap, cunoscută în franțuzește sub numele de *roitelet* (adică un rege mic, regișor), grecii o numeau *basilicos*, latinii: *regaliolus*, germanii: *Zaunkönig*, englezii: *Kinglet*, italienii: *realtino* etc. În denumirea acestei păsări, un mare număr din popoarele vechi și noi au executat aceeași metaforă. *Lézard* este numele francez al șopîrlei. Termenul latin corespunzător, *lacertus*, înseamnă și un braț musculos. Mușchii unui braț au făcut, deci, latinilor impresia unei șopîrle, și, prin transfer metaforic, aceasta a ajuns să-i denumească. Dar chiar cuvîntul latin *musculus*, care a dat în fr.: *muscle* și în rom.: *mușchi* este obținut prin metaforizarea termenului propriu *musculus* — șoricel. Fr. *grue* înseamnă cocor și macara (mașina de ridicat greutăți). Într-una din accepțiunile lui, termenul este propriu; în cealaltă, el este metaforic. Interesant este că același transfer metaforic l-au executat și germanii, care numesc pasărea: *Kranich*, și mașina: *Krahn*. Cocoșului puștii, care este un

cuvînt metaforic, germanii îi spun : Hahn ; francezii îl numesc însă *le chien du fusil*, ca și italienii : *cane*, în timp ce spaniolilor și portughezilor el le face impresia unei pisicuțe : *galilo, gatilho*. Berbecul nu este numai animalul, dar, prin metaforă, și mașina de război care izbea zidurile vechilor cetăți. Aceeași metaforă se găsește nu numai în fr. *bélier*, dar și în engl. *ram*, în ol. *stromram*, în sp. *ariete* etc. Fr. *railler* (a batjocori) s-a produs prin metaforizarea lat. *radere* (a rade). Aceeași metaforizare s-a operat în cuvîntul german *scherzen* (a glumi), de la *scheren* (a forfeca, a tunde). Coapsa, în fr. : *le flanc*, este metaforizarea lat. *flaccus* (moale), ca și germ. *Weiche* de la *weich*. Pupila, fr. : *pupille*, este fata orfană pusă sub ocrotirea unui tutore, dar și acea parte a ochiului în care se răsfrîng, ca într-o oglindă, imaginile externe. Amîndouă cuvintele vin de la lat. *pupilla*, diminutivul lui *pupa* — fetiță. Unul din aceste cuvinte este propriu, celălalt — metaforic. Pupila oculară este, deci, prin metaforă : fetița ochiului, ceea ce portughezii exprimă mai lămurit cînd o numesc *menina do olho*. Exemplele lui Gourmont sînt încă mai numeroase, toate dovedind același lucru : caracterul metaforic al celor mai multe din cuvintele limbii, dar în același timp și vechimea operațiilor ei de metaforizare.

S-ar putea spune că toți lingviștii care au accentuat rolul metaforei în formarea cuvintelor au mers pe căile indicate de Vico. Cercetarea mai nouă a pus într-acestea în lumină faptul că metaforele au nu numai tendința să fie eliminate din limbă, transformîndu-se în termeni proprii, dar și faptul contrariu că multe din cuvintele care ne apar astăzi, la reflecțiune, ca niște metafore au fost la origine adevărați termeni proprii. Iată, de pildă, cuvîntul peniță, fr. : *plume* (pană). El face, fără îndoială, impresia unei metafore, sau cel puțin a unei vechi metafore, evoluate către înțelesul propriu. Totuși, după cum observă J. Vendryes (*Le langage. Introduction linguistique à l'histoire*, 1931) : „în limbajul curent, un cuvînt nu poate avea decît un singur înțeles în același timp. Fiind dat că o pană de gîscă a slujit odată drept instrument de scris, acela care a spus pentru întîia oară : «iau pana pentru a scrie» a întrebuințat cuvîntul pană în sensul

de instrument și nu voia să facă o metaforă ; auditorii săi n-au judecat altfel. Metafora este o comparație prescurtată. Pentru a fi apreciată, ea cere un efort care poate fi consacrat unui autor citit în ceasuri de odihnă, dar pe care n-ai timpul să-l faci într-o conversație." Cuvîntul *pană, peniță* poate face, deci, impresia unei metafore mai degrabă nouă, celor de azi, decît acelora care l-au întrebuințat pentru întîia oară.

O metaforă presupune alternarea în conștiință a două serii de reprezentări : 1. o serie a asemănărilor între realitatea desemnată în chip propriu prin cuvîntul respectiv și realitatea desemnată prin el în chip metaforic ; 2. o serie a deosebirilor dintre cele două realități. Metafora este susținută psihologic de percepția unei unități a lucrurilor prin vălul deosebirilor dintre ele. Din punct de vedere logic, metafora presupune un grad relativ înaintat al puterii de abstracție întrucît, pentru a se produce, mintea trebuie să execute o dublă operație de eliminare : mai întîi, ea trebuie să elimine din termenii apropiați prin transferul metaforic tot ceea ce, fiind prea deosebit între ei, ar putea împiedica unificarea, apoi, din caracterele asemănătoare, ea trebuie să rețină numai atît cît este necesar pentru a nu stînjeni impresia deosebirii, restul trebuind să fie, de asemenea, eliminat. O unificare totală între doi termeni nu dă o metaforă. Metafora nu se produce decît atunci cînd conștiința unității termenilor între care s-a operat transferul coexistă cu conștiința deosebirii lor. Cînd un primitiv văzînd o locomotivă o numește balaur, el nu face o metaforă. Locomotiva poate fi realmente un balaur pentru primitiv. Balaur, pentru locomotivă, este o metaforă numai pentru poetul modern care, denumind-o astfel, menține conștiința asemănării dintre cele două aspecte alături de conștiința diferenței lor. Să considerăm unul din exemplele citate de Vico : cuvîntul *braț* întrebuințat în sens metaforic în expresia : brațul unui fluviu. Primitivii, trăind în sfera metafizicii animiste, cînd au vorbit mai întîi despre brațul fluviului, n-au executat, de fapt, nici o metaforă. Partea cursului său, prin care fluviul atinge marea, putem presupune că era pentru primitiv un braț adevărat. Expresia a devenit metaforică mai tîrziu, cînd, faza animistă fiind întrecută

și inteligența crescînd în puterea ei de abstracție, oamenii au fost în stare să elimine deosebirile care ar fi putut împiedica apropierea celor două aspecte, reținînd totuși din asemănările lor numai atît cît era necesar pentru a nu ascunde cu totul deosebirea. Între brațul în sens propriu și brațul în sens metaforic există mai multe deosebiri : unul este o parte a unui organism viu, celălalt este o parte a unui agregat inorganic ; unul are o mobilitate spontană, celălalt — o mobilitate mecanică ; unul are sensibilitate, celălalt este insensibil etc. Prin operația (fie ea și subconștientă) analizei, mintea trebuie să îndepărteze toate aceste deosebiri mai înainte de a executa transferul metaforic. Între cele două „brațe" există însă și asemănări : amîndouă sînt extremitățile unui întreg prin care acesta stabilește contactul cu exteriorul. Mintea trebuie să rețină aceste asemănări pentru a se îndruma către obținerea unei metafore. Dar nici singure asemănările nu trebuie să domine conștiința pentru a avea metaforă. Numai alternarea conștiinței diferențelor cu aceea a apropierilor, întemeiată pe operația logică a unei duble abstractizări, realizează metafora în înțelesul ei deplin. Analiza dovedește, așadar, că metafora nu este un procedeu originar al spiritului (oricît de numeroase ar fi cuvintele limbii care ne fac azi impresia unor metafore), ci un procedeu mai tardiv, contemporan cu apariția puterilor mai înalte ale inteligenței. Cercetarea etnologică a dovedit și ea că metafora, deși apare în stadii destul de primitive ale societăților omenești, nu poate fi totuși semnalată în primele lor faze.

c. PROBLEMA ETNOLOGICĂ A METAFOREI

Este o curiozitate a cercetării faptul că, pentru a identifica originea metaforei, s-a întîrziat atît de mult cu folosirea bogatelor materiale adunate de etnologia modernă. Lucrarea aceasta a fost făcută în cele din urmă de Heinz Werner, în *Die Ursprünge der Metapher*, 1919, o operă apărută în seria de cercetări consacrate psihologiei evolutive, publicată de Felix Krueger (*Arbeiten zur Entwicklungspsychologie*, Leipzig, 1919). H. Werner începe prin a evidenția granițele destul de imprecise dintre noțiunile „origine" și „dezvoltare". O origine absolută nu este cu putință de stabilit deoarece, oricît de adînc am pătrunde în evoluția anterioară a formelor, nu întîmpinăm decît dezvoltarea unor forme preexistente. Dezvoltarea este, apoi, punctată de ivirea unor forme noi, adevărate origini ale unor evoluții ulterioare. Astfel, în loc de a vorbi despre „origine" sau „dezvoltare", este mai potrivit a vorbi despre „transformarea motivului" (*Motivwandlung*) unor forme rămase aparent identice. O astfel de transformare a motivului, în faptele de expresie pe care le trecem sub categoria metaforei, va urmări și Heinz Werner în cercetarea sa. Pentru buna orientare a cercetării, Werner simte nevoia să delimiteze mai întîi noțiunea metaforei. Din punct de vedere logic, ni se spune : „o metaforă este înlocuirea expresiei unei reprezentări cu o alta de un caracter mai mult sau mai puțin sensibil". Totuși, nu toate faptele de substituire a unei expresii prin alta sînt metafore, ci numai acelea care sînt întovărășite de conștiința că identificarea nu este absolută : „conștiința unei incongruențe în identificare este o caracteristică esențială a metaforei în sens psihologic". Apariția metaforelor în idiomurile primitive este un fapt destul de ciudat, știut fiind că limbajul primitivilor se caracterizează mai mult prin diferențierea expresiilor decît prin identificarea lor. Astfel, în timp ce multe triburi primitive au cuvinte deosebite pentru diversele specii de papagali sau de nuci-de-cocos, ele n-au nici un termen general pentru papagal sau nuca-de-cocos. O primă și provizorie explicație a apariției metaforei la primitivi ar sta, așadar, în faptul că prin identificările ei se înlocuiesc termenii abstracți într-un moment în care s-au ivit primele rudimente ale inteligenței abstractoare, în forma stabilirii unor raporturi sensibile între aparențe. Înainte de a putea semnala ivirea unor expresii verbale metaforice, sau cel puțin asemănătoare cu acestea, este posibil a se indica o pregătire a metaforei pe treapta motorică a spiritului, dealtfel nu numai la oameni, dar și la animale. Un cîine începe să sară nu numai atunci cînd i se arată carnea, dar și oala în care carnea se gătește. Există, deci, un fel de metaforă a reacțiunilor pe care Darwin

o cunoștea bine atunci cînd explica anumite expresii ale emoțiilor. Werner ar fi putut aminti aici și renumitele experiențe ale lui Pavlov, în cursul cărora cîinii salivează nu numai la prezentarea unui aliment comestibil, dar și la sunetul clopotului asociat cu acea prezentare : o primă formă a ceea ce Werner numește pregătirea metaforei pe treapta motorică a spiritului.

Dincolo de aceasta există, apoi, o prefigurare a metaforei pe treapta emoțională a spiritului. Atunci cînd melanezii din Noua Guinee, pentru a exprima rușinea, spun „mă mușcă fruntea", sau cînd negrii din Congo, pentru a exprima curajul, lipsa de frică, afirmă că „inima li se ține bine de coaste", ei nu fac încă niște metafore, ci numai niște pseudometafore. Căci, pentru ca o metaforă să se producă, trebuie să existe conștiința unei diferențe dintre termenul exprimat și cel subînțeles, pe cînd aici avem de a face cu expresia proprie a unor senzații, în lipsa expresiei sentimentului încă nediferențiat în mod complet de conștiință. Rușinea este încă pentru primitivi o senzație în frunte, și curajul o senzație în inimă, încît, exprimîndu-le pe acestea, primitivii nu construiesc, de fapt, o metaforă.

Pe o treaptă mai înaltă a spiritului, pe treapta lui intuitiv-conceptuală, apar acele expresii cu aparență de metaforă, pe care le produce lipsa de termeni proprii ai limbii, adică acea împrejurare pe care, începînd cu Cicero, vechii teoreticieni o puneau la originea metaforei. Totuși, nici atunci cînd unii din indigenii Africii numesc locomotiva „hipopotam", sau cînd desemnează foarfeca cu numele peștelui *pyranya*, ale cărui oase sînt întrebuințate de ei pentru operațiile tăierii, nu avem de a face cu o metaforă propriu-zisă, deoarece și în aceste cazuri întîmpinăm expresia unei identificări a aparențelor, lipsită de conștiința însoțitoare a deosebirii lor. Fără să ia poziție declarată față de vechile teorii, Werner recunoaște totuși că speranța de a putea stabili originea metaforei în sărăcia idiomelor primitive rămîne, de fapt, neîmplinită. Dar, cu toate că expresii ca acele semnalate în urmă nu sînt metafore propriu-zise, ele sînt totuși preexerciții inconștiente ale metaforizărilor autentice. Forma exprimării este de pe acum găsită și va trebui numai ca un

nou motiv să i se substituie pentru a întîmpina metafora în adevăratul ei înțeles. Lucrul nu se produce însă nici pe treapta antropomorfică a dezvoltării spirituale.

Deși, după cum am văzut la Biese, acțiunea proiecției simpatetice ar alcătui firea însăși a metaforei, este limpede că identificările antropomorfice nu sînt încă motivele hotărîtoare ale metaforizării. Astfel, cînd primitivul antropomorfizant atribuie animalului intenții și fapte omenești, el nu execută încă o metaforă, deoarece animalul nu este pentru el o ființă deosebită esențial de sine. Interpretarea antropomorfică a lumii nu este, așadar, o operație metaforizantă decît pentru punctul de vedere al omului de cultură, nu și pentru acel al primitivului. Este totuși sigur că în cursul evoluției, prin dispariția factorilor care împiedică conștiința diferențelor, pseudometaforele antropomorfice se vor putea dezvolta în metafore adevărate. Metafora, în sensul ei deplin, apare abia pe treapta numită de Werner treapta pneumatică a dezvoltării spirituale. Noul nivel este atins atunci cînd primitivul ajunge a concepe existența unei substanțe materiale, dar invizibile, care pătrunde orice obiect și se poate transmite. Această substanță, analogă cu *pneuma* stoicilor, primește la melanezi numele de *mana*, la polinezieni pe acela de *atua*, la indigenii din Sumatra pe acela de *wakanda* sau *orenda*. Fiind transmisibilă, atingerea *pneumei* este interzisă, tabu, și, atunci cînd avem de a face cu o pneumă rea, primitivii simt față de ea teroare, și atunci cînd avînd de a face cu o pneumă bună, ei resimt respect și venerație. Mortul, bolnavul, femeia menstruată, dușmanul, dar și regele sînt deopotrivă posesorii unor pneume tabu ; și față de toate acestea, primitivii încearcă sentimente împărțite. Mai mult decît atît, aceeași pneuma pătrunde nu numai obiectele propriu-zise, ființe sau lucruri, dar și pe cele care au avut o atingere cu aceasta sau care seamănă cu ele. Pe baza acestor reprezentări pneumatice apar primele metafore *reale*, adică cele obținute prin acțiuni și lucruri, procedeele magice. Astfel, pentru a provoca ploaie, indigenii din Australia Centrală își umplu gura cu apă și o scuipă apoi în jurul-le și pe ei înșiși, închipuindu-și că pe această cale vor determina pneuma ploii să execute aceeași miș-

care. În curînd, în locul materialului originar apare copia asemănătoare a acestuia, posesoarea unei pneume identice. Așa, în Australia de Sud, unele triburi execută operația de mai sus cu praf în loc s-o execute cu apă. În sfîrșit, cuvîntul se asociază acțiunii, desigur pentru motivul că nu în toate operațiile magice realitatea dorită poate fi bine imitată printr-un lucru sau printr-o acțiune. Cuvîntul este, dealtfel, posesorul unei pneume identice cu aceea a obiectelor pe care le desemnează, și, prin această proprietate, unele cuvinte devin și ele tabu. După cum primitivul își ascunde părul sau unghiile tăiate pentru a nu fi folosite de adversari în acțiuni magice nefaste, tot astfel ei își ascund cu grijă numele. În Australia și Melanezia tabuizarea numelui este un obicei din cele mai răspîndite. De asemenea, este tabu numele animalelor primejdioase sau al regilor, ca și cel al obiectelor care au același nume cu regele. Există și o tradiție a numelor tabu. Într-un trib de indieni din America de Nord, un om se numea *tsa*—gîscă. Gîsca a fost atunci altfel numită de toți membrii aceluiași trib. Un melanezian nu mai voia să pronunțe cuvîntul *ima* (casă) pentru că această silabă se găsea în numele nurorii lui : Tavurima. Pentru a evita pronunțarea cuvintelor tabu, primitivii întrebuințează felurite procedee, ca, de pildă, transformarea cuvintelor prin adăugarea anumitor silabe sau prin înlocuirea unora din ele. În ceea ce privește numele de persoane tabuizate, cuvîntul propriu este adeseori înlocuit printr-unul arbitrar sau printr-unul ales după o lege a contrastului, ca atunci cînd, pe coasta Africii Orientale, indigenii numesc pe rege prin cuvîntul care în chip propriu înseamnă sclav (sau dimpotrivă), sau atunci cînd copiilor li se dau nume urîte pentru ca demonii înfricoșați de slutenia lor să-i evite. Dar afară de aceste substituiri inadecvate, unde în locul cuvîntului propriu tabu este întrebuințat fie un cuvînt mai general („fructul ierbii" pentru orez), fie unul mai special („ascultător" pentru ureche, „suflător" pentru vînt, „picior scurt" pentru porc, „picior rotund" pentru elefant etc.), fie unul analogic (ca, de pildă, „galben" pentru datorie de bani, termenul mijlocitor al metaforei fiind cuvîntul aur). Abia în aceste cazuri din urmă, identificarea termenilor se

însoțește cu conștiința deosebirii lor, adică întîmpinăm adevărate metafore.

Cercetarea lui H. Werner ne dă astfel putința de a aprecia vechile teorii în lumina științei mai noi a psihologiei primitivilor. Această cercetare ne îndreptățește să considerăm metafora ca pe o apariție destul de veche a limbilor omenești, dar nu ca pe o apariție a primului moment, ci ca pe produsul acelei trepte mai înalte a inteligenței, în care puterile ei sporite ajung să cuprindă unitatea în varietatea fenomenelor sensibile, adică prima formă a conceptului abstract.

d. PROBLEMA COMPARAȚIILOR HOMERICE

Pentru a ilustra chipul de a gîndi al umanității în faza ei poetică, Vico citează pe Homer. Interpretarea viciană a eposurilor homerice este una din contribuțiile cele mai însemnate ale *Științei noi*. De unde pînă la Vico, și chiar în vremea lui, după cum o dovedesc studiile și versiunile franceze ale Doamnei Dacier, Homer trecea drept un autor *policé*, în care totul este conform cu rațiunea, Vico este cel dintîi care descoperă un Homer al unor faze preraționale, mai primitiv, dar posedînd o forță poetică cu atît mai mare (cp. *Scienza nuova*, III). Părerea aceasta s-a impus de atunci cu o exclusivitate care are, la rîndul ei, nevoie de serioase cercetări. Găsim această părere la clasicii și romanticii germani. O întîmpinăm și la unii filologi moderni. Mai înainte însă de a o analiza în contribuțiile unora din aceștia, este necesar să observăm, împreună cu Remy de Gourmont, că Homer n-are metafore, ci comparații, și anume unele de un tip special, asupra căruia vom reveni. Desigur, metafora este o comparație prescurtată sau subînțeleasă. Totuși, din punct de vedere psihologic și din cel al originilor, metafora nu poate fi nicidecum asimilată cu comparația. S-ar putea chiar spune că rolul metaforei este să evite comparația. Primitivul pneumatizant care spune „făclie" în loc de „fulger" (exemplul este spicuit în cercetarea lui H. Werner) a instituit, desigur, o comparație între cele două aspecte, dar a pronunțat numele celei dintîi pentru

a evita expresia tabuizată a celui din urmă. Cînd interdicțiile tabuistice nu mai funcționează, metaforele nu dispar, dar ele sînt cultivate, printre altele, pentru plăcerea surprizei pe care o produc. A dezvolta o metaforă într-o comparație este ca și cum ai explica un cuvînt de spirit : tot farmecul ei s-ar compromite. Metafora este, apoi, produsul unei operații mai rapide a minții decît comparația. Cînd Eminescu scrie :

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă
Prin care trece albă regina nopții moartă,

înțelegem că poetul a stabilit comparația între „lună" și o „regină moartă" fără să ne-o mai spună anume, și noi refacem comparația lui fără să reproducem procesul logic al alăturărilor. Faptul că poezia mai nouă întrebuințează, în mod general, mai degrabă metafore decît comparații este un semn că procesele noastre mintale sînt mai rapide. Gustul modern simte comparația ca pe o figură cam fastidioasă și preferă de aceea metaforele. Existența aproape exclusivă a comparațiilor în poemele lui Homer poate fi interpretată, fără îndoială, ca un semn al vechimii lui intelectuale și artistice, dar, după cum vom vedea, nu a primitivității lui.

Am amintit cît de adînc s-a înfipt în mintea modernilor părerea lui Vico despre primitivitatea lui Homer. Iată, de pildă, merituosul studiu al lui Hans Henning, *Das Erlebnis beim dichterischen Gleichnis und dessen Ursprung (Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* XIII, 1919), în care întîmpinăm o părere dintre cele mai ispititoare asupra originii imaginilor poetice, așa cum lucrul apare în lumina lingvisticii. Henning face ipoteza că multă vreme limbile omenești au cunoscut numai atribute cu o structură obiectiv-stabilă și nu cu una labilă. Astăzi încă noi nu putem detașa anumite atribute olfactive de obiectele cu care ele sînt asociate de obicei. În timp ce putem vorbi despre : roșu, cald, aspru etc., nu putem vorbi despre mirosul : de trandafiri, de fragi, de terebentină etc. În primele cazuri, atributul este labil, adică poate fi abstras din complexele obiective în care s-a prezentat odată și atașat oricăror obiecte noi ; în celelalte cazuri, atributul este obiectiv-stabil, adică nu-l putem exprima decît asociat cu un obiect amintit. Există, am mai putea adăuga, întregind observațiile lui Henning, și categoria intermediară a atributelor legate de obiect care a atins forma generală a atributelor labile, ca în cazul cuvintelor : cărămiziu, trandafiriu, lăptos etc. Dar însăși existența acestei grupe intermediare poate întări părerea potrivit căreia forma obiectiv-stabilă a fost aceea a tuturor atributelor în trecutul limbilor omenești.

Comparațiile au apărut ca o expresie a acestei stări de lucruri ; o părere care poate fi sprijinită și de constatarea că, din punct de vedere gramatical, metaforele și comparațiile țin totdeauna locul unor adjective sau adverbe. Într-o vreme în care nu existau sisteme abstracte de măsurătoare pentru a exprima depărtarea, Homer spune despre unul din eroii săi că a fugit „atît cît poate zvîrli lancea un bărbat puternic". Dovada că Homer se găsea în faza lingvistică a unei stabilități relative a atributului o constituie împrejurarea că numele de culori nu desemnează la el decît un număr mărginit de obiecte. Astfel *argos* nu este pentru el albul oricăror obiecte, ci numai albul gîștelor sau al vitelor de povară ; *polios* este numai cenușiul blănii de lup, al părului și al fierului ; *erodros* este numai roșul lichidelor și al arămii. Comparațiile homerice sînt totdeauna expresia apropierii intuitive dintre două impresii, dintre care a doua este un atribut asociat stabil cu un obiect. Astfel, cînd Homer, descriind moartea în luptă a lui Gorgythion (*Iliada*, VIII, p. 305-7, tr. Murnu), scrie :

Cum în grădină o floare de mac într-o parte se lasă,
Cînd e ticsită de rod și ploile o bat primăvara,
Astfel, sub coif apăsat, și capul ucisului cade.

Imaginea căderii este un atribut pe care poetul îl aduce în textul său împreună cu obiectul cu care, pentru imaginația sa, el constituie o unitate indislocabilă. Căderea este pentru Homer căderea unui mac copleșit de rod. Părerea foarte interesantă și vrednică a fi reținută a lui Henning nu explică însă caracterul complex al comparației homerice, așa-zisul caracter dezvoltat al ei.

Iată, de pildă, chipul în care Homer evocă, prin comparație, adunarea oștilor grecești după discursul lui Agamemnon (*Iliada*, II, p. 84 urm.) :

Asta-a vorbit și-ntîiul din sfat a grăbit să se ducă,
Sfetnicii toți, purtătorii de schiptru, urmînd pe păstorul
Armiei, s-au ridicat, gloate veneau cu grăbire,
Cum se pornesc cîteodată-mbulzindu-se roiuri de-albine,
Mișuie-ntruna, ieșind din latunea stîncii scobite,
Zboară și-n chip de ciorchine s-așază pe flori primăvara,
Unele flutură-aici cu grămada, iar altele-acolo;
Astfel și oștile-atunci roind din corăbii, din corturi
Se îmbulzeau și în cete cu vuiet curgeau spre-adunare
Pe-așezătură la mal.

Iată și chipul în care este evocată respingerea troienilor de către ahei (*Iliada*, XVI, p. 571–4) :

Cît este locul ce bate o suliță lungă, aruncată
De un bărbat care cearcă puterea la jocuri
Sau în război cu dușmanii cei necruțători de viață
Tocmai atîta napoi fură-mpinși de ahei și troienii.

În ambele cazuri, al doilea termen al comparației este mai dezvoltat decît cel dintîi, fie că el este mai amănunțit, oarecum analizat, fie că el cuprinde o pluralitate de imagini asemănătoare. De unde a luat Homer procedeul acesta al dezvoltării comparației ? Un cercetător, W. Moog, *Die homerischen Gleichnisse* (Z. f. *Aesth.*, VII, 1912), socotește că procedeul acesta este al circumlocuțiunii, obișnuit în vorbirea curentă. Căci, scrie Moog, „și în viața practică impresia individuală nu poate fi determinată în sine ; abia stabilirea de raporturi, analogiile, paralelizările aduc claritatea și înțelegerea". Comparațiile homerice sînt forme ale circumlocuțiunii, adică ale dezvoltării în jurul unui subiect, cu scopul de a-l lumina prin așezarea lui într-un sistem de relații multiple. Dar, deși procedeul circumlocuțiunii este practic și obștesc, comparația homerică nu este opera unui autor prozaic și nici a unui poet primitiv sau popular. Simțim lămurit, citindu-l pe Homer, că, dezvoltînd sau multiplicînd al doilea termen al comparațiilor sale, poetul cultivă plăcerea superior artistică a variațiilor pe aceeași temă.

Este cu putință ca Homer să stea pe o treaptă mai veche a dezvoltării lingvistice fără ca el să fie, cu toate acestea, un poet în care s-ar putea studia, așa cum voia Vico, primele înfiripări ale geniului poetic în omenire.

Fără îndoială, Homer nu este un poet primitiv. Totuși el este un poet mai vechi, reprezentînd un moment depășit al evoluției psihologice. Lucrul pare evident nu numai pentru motivele indicate de Henning, dar și pentru considerații pe care Remy de Gourmont le-a pus bine în lumină. Îi datorim acestui critic, cu o pregătire filologică atît de temeinică, observația, amintită mai sus, că Homer nu folosește metafore, ci comparații. Prezența metaforelor în *Vedele* indiene indică, dimpotrivă, în acest text o fază ulterioară în dezvoltarea imaginației. „Comparația, scrie R. de Gourmont (*Le Problème du style*, 1902), este forma elementară a imaginației vizuale. Ea precede metafora, adică acea comparație în care unul din termeni lipsește atunci cînd ambii termeni nu sînt topiți într-unul singur. Nu există metafore în Homer, ceea ce alcătuiește un incontestabil semn al primitivității. Poemele homerice aparțin unei civilizații mai tinere decît poemele vedice, oricare ar fi datele pe care istoricește le-am putea da unora și altora. Operă, în forma lor ultimă, a unei caste de preoți și gramatici, *Vedele* sînt o expresie simbolistă a poeziei. Peste vechiul fond al comparațiilor, mai libere și mai puțin paralele aici decît în Homer, vedem adăugîndu-se cîmpul modern al metaforei. Faptul că un poet spune «vaci» în loc de «nori» pentru că norii nutresc pămîntul cu ploaia lor, așa cum vacile hrănesc pe om cu laptele, constituie o sforțare de care literaturile noastre sînt capabile abia de un secol." Metaforele par a fi tot atît de rare în *La Chanson de Roland*. Motivul absenței metaforei nu poate sta decît în faptul că în momentul lor psihologic, „la începuturile civilizației, cînd viața este violentă și cugetarea calmă, cînd mîna este promptă și limbajul leneș, cînd simțurile bine echilibrate și închise unele față de altele funcționează just, dar fără să impieteze unele asupra altora, așa cum se întîmplă atunci cînd sensibilitatea generală s-a dezvoltat cu exces, metafora pură este imposibilă. Senzațiile fiind succesive, limbajul este succesiv. Homer descrie un fapt ; apoi îl com-

pară cu un fapt analog, și cele două imagini rămîn distincte, deși în chip grosolan superpozabile." Altfel fac scriitorii moderni, un Flaubert, de pildă, în care criticul spicuiește această descriere a unei lupte cu elefanți : *„Les éperons de leur poitrail comme des proues de navire fendaient les cohortes ; elles refluaient à gros bouillons"* *(Salammbô)*. Flaubert „amalgamează atît de bine cele două imagini (elefanții și cohortele, nävile și valurile) din pricină că el le-a văzut cu o singură privire".

Critic al simbolismului, Gourmont este teoreticianul „cenesteziilor" și al „corespondențelor" sub categoria cărora el trece și metaforele, recunoscînd în ele produsul unei etape mai noi a evoluției psihologice, în care percepția este mai amplă și mai rapidă.

Toate acestea ne abat de la prețuirea viciană a lui Homer. După observațiile acumulate în cursul cercetării mai noi este just să vedem în Homer reprezentantul unei etape poetice și lingvistice mai vechi, totuși nu un poet primitiv. Incontestabilul caracter arhaic al creației lui nu provine însă din prezența metaforelor care apar la niveluri mai recente ale creației literare. Problema homerică s-a impus altă dată lui Vico cu scopul de a proba vechimea primitivă a stilului figurat. Iată însă că, în acord, dealtfel, cu ancheta etnologică, metaforele nu sînt identificate în primele monumente ale literaturii, și iată că arhaismul lui Homer este stabilit nu din pricina caracterului metaforic al poemelor sale, ci tocmai din pricina lipsei metaforei din cuprinsul lor.

II. FUNCȚIUNILE METAFOREI

Între problema originilor și aceea a funcțiunilor există o strînsă legătură, de care este necesar să ne dăm seama mai înainte de a trece la o nouă sferă de întrebări, menite să ne apropie cu încă un pas de cunoașterea mai completă a fenomenului metaforei. Cine se întreabă în ce moment al timpului au apărut primele metafore dorește să afle și nevoile spirituale pe care ele le-au satisfăcut, adică funcțiunile împlinite de metafore în momentul precis al apariției lor. Pe de altă parte, cine se întreabă care sînt funcțiunile metaforice poate spera să obțină un răspuns în legătură cu momentul apariției lor. Căci, printre funcțiunile pe care le exercită metafora astăzi, poate să se găsească și acelea pe care le-a îndeplinit altădată, cunoașterea acestora din urmă putînd aduce precizări și în legătură cu originea ei.

Hotărîndu-ne, în paginile ce urmează, să punem accentul cercetării pe întrebarea relativă la funcțiunile metaforei, la rostul pe care ele sînt chemate să-l împlinească în viața spirituală a omului, nu părăsim, deci, preocuparea relativă la origini. Această preocupare este mai degrabă atît de intim întrețesută cu sfera de probleme ale funcționalității, încît, urmărindu-le pe acestea din urmă, putem spera să obținem un adaus de lumini și în chestiunile care ne-au reținut pînă acum mai cu dinadinsul.

Cît de strîns sînt legate problemele originii și cele ale funcțiunilor metaforei ne-o dovedește Vico însuși : creatorul modern al filozofiei metaforei. Stabilind momentul apariției acesteia în prima fază de dezvoltare a spiritului omenesc, adică în faza lui poetică, Vico răspunde și întrebării relative la funcțiuni. Metafora apărea, pentru Vico, în acel moment în care, ca instrument adecvat al unei mentalități animiste, ea putea să corecteze relativa sărăcie a primelor idiomuri omenești. Acest moment odată depășit, metafora își pierdea însă, pentru Vico, vechiul ei rost, încît tot ce întîmpinăm ca metafore în operele poeților mai noi este departe să posede substanța sufletească a primelor lor întruchipări.

Unii din continuatorii lui Vico, și, în primul rînd, Alfred Biese, despre a cărui cercetare am amintit și mai înainte, sînt însă departe de a socoti că funcțiunea metaforei este istovită astăzi. După părerea lui Biese, metafora este o categorie universală a culturii omenești, un instrument care a colaborat nu numai la formarea limbilor și a reprezentărilor noastre mitice și religioase ; ea este și forma generală a expresiei în arte, în toate artele, nu numai în poezie, deoarece, după estetica simpatiei, care începuse a se impune în vremea lui Biese, chiar artele plastice deopotrivă cu cele muzicale, manifestînd în formele lor un conținut de sentimente ome-

nești, obține acea *personificare* care pentru acest cercetător alcătuiește firea însăși a metaforei. Mai mult decît atît, pentru Biese metafora este și un instrument al cunoașterii filozofice. În acest punct, vechile păreri ale lui Vico sînt depășite în chipul cel mai izbitor. Căci, dacă pentru filozoful italian vechea funcțiune și însemnătate a metaforei încetase odată cu trecerea spiritului omenesc din faza lui poetică în cea filozofică, pentru urmașul lui modern, pentru Biese, rostul metaforei se menține în interiorul acestei din urmă faze. Alți teoreticieni mai noi au reprezentat, dealtfel, aceeași părere, întrebarea relativă la rostul filozofic al metaforei alcătuind una din problemele cele mai de seamă ale metodologiei filozofice și una din acelea al căror examen poate completa ideile noastre cu privire la validitatea teoriilor viciene. Să ne întrebăm, deci, care poate fi funcțiunea filozofică a metaforei, înainte de a vedea care sînt funcțiunile ei psihologice și estetice.

a. FUNCȚIUNEA FILOZOFICĂ A METAFOREI

În cercetarea sa asupra metaforei în filozofie, Biese începe prin a ataca pozițiile hegelianismului, care socotea că gîndirea poate cuprinde realul prin simpla dezvoltare dialectică. Noțiunea gîndirii pure este însă o noțiune eronată. „Cugetarea, observă Biese, are nevoie de un conținut gîndit, de un obiect, și pe acesta nu-l poate da decît intuiția." Această formulare a lui Biese ar părea că întărește părerea că în operațiile minții se reflectă un aspect al realității. Totuși, acesta din urmă nu apare cugetătorului amintit, foarte pătruns de subiectivismul veacului, decît în forme prelucrate, subiectivate. Imaginile fanteziei asupra cărora lucrează gîndirea filozofică sînt pentru Biese metafore, adică rezultatele reprezentării unei realități exterioare prin analogie cu propria noastră viață internă. „Lumea nu ne devine în adevăr cunoscută, ne spune Biese, decît în măsura în care o trăim, adică întru cît o transformăm după legile spiritului nostru și întru cît îi împrumutăm propriile noastre atribute spiritual-corporale." Obiectul cel mai direct și singurul cert

al intuiției ar fi, deci, experiența internă, încît daca nu putem cunoaște necunoscutul decît reducîndu-l la ceea ce am cunoscut mai înainte, ar fi limpede atunci că opera cunoașterii nu se poate produce decît în formele metaforei, adică prin analogie cu propria noastră viață interioară. Orice filozofie ar fi, deci, în esența ei antropomorfică. Rolul metaforei în filozofie, susține Biese, este cu atît mai mare, cu cît, servindu-ne de graiul vorbit, nenumăratele transferuri metaforice ale acestuia trec în sistemul de noțiuni al gîndirii, colorîndu-l în întregime. Dovada acestor aserțiuni caută s-o obțină Biese străbătînd întregul domeniu istoric al filozofiei, pentru a scoate în relief, în succesiunea sistemelor, elementul metaforic pe care fiecare din acestea îl cuprinde. Nu sînt, oare, ideile lui Platon hipostazarea noțiunilor umane, și, oare, conceptul substanței la Spinoza nu are ca atribute pe acelea pe care omul ca ființă fizică și spirituală le cuprinde în sine, adică întinderea și cugetarea? Eul la Fichte, Absolutul la Hegel, Voința la Schopenhauer și Inconștientul la Hartmann nu sînt, apoi, deopotrivă personificări metafizice ale realității ultime? Hegel socotea, în fine, că legile de dezvoltare ale lumii sînt propriile legi ale inteligenței omenești, autorizînd prin această analogie metaforică metoda purei speculații filozofice. Antropocentrismul ar fi, deci, la el acasă în întregul domeniu al filozofiei. Vico socotea că spiritul omenesc gîndește metaforic numai în prima lui fază, în faza prefilozofică. Iată însă că Biese credea că nici filozofia nu se poate lipsi de metafore și că analogiile personificatoare sînt un instrument de cunoaștere chiar în operațiile cele mai înalte ale filozofării.

Pentru aprecierea contribuției lui Biese trebuie spus mai întîi că noțiunea sa despre metaforă este destul de particulară. Urmîndu-l în această privință pe Vico, Biese nu distinge între metaforă și personificare. Fără îndoială, personificarea este și ea rezultatul transferului expresiei a două realități. Spiritul cunoaște însă și cazul altor transferuri metaforice decît acelea dintre expresia unei realități externe și aceea a stărilor și evenimentelor propriului nostru eu. Cînd vorbim, de pildă, despre „lună" ca despre un „scut de aur" nu operăm nicidecum

un transfer personificat, deși facem o metaforă. Biese pare însă a nu cunoaște decît metaforele personificatoare. S-ar putea spune totuși că, în domeniul filozofiei, metaforele aparțin totdeauna acestei categorii. Exemplele pe care le-am spicuit în partea istorică a expunerii lui Biese și altele care li s-ar putea adăuga ne-ar face, fără îndoială, s-o credem. Antropocentrismul ocupă un loc dintre cele mai întinse în concepțiile filozofice mai vechi și mai noi. Totuși, antropocentrismul nu este o poziție obligatorie a spiritului cunoscător. El este apoi o poziție pe care spiritul, în etapele mai noi ale dezvoltării lui, tinde, mai degrabă, s-o elimine. Evident, există două atitudini, două gesturi ale cunoașterii. Unul din ele consistă în a modela realitățile externe după stările eului; celălalt — în a modela stările eului după relațiile exterioare. Cel dintîi este gestul cognitiv al antropocentrismului și este cu drept cuvînt judecat în raport cu aspirația sufletului de a cunoaște lumea, mai degrabă ca o pricină de eroare decît ca o metodă potrivită de cunoaștere. A regăsi necontenit eul în lume înseamnă a ți-o ascunde pe aceasta din urmă. Cunoașterea ca stabilirea unui raport între eu și lucruri presupune realitatea autonomă a acestora. A cunoaște înseamnă a stabili o relație cu ceva deosebit de tine. A cunoaște înseamnă a ieși din tine, a te depăși. Antropocentrismul este însă reintrare în tine însuți, și, în raport cu scopurile imanente ale cunoașterii, o poziție cognitivă inadecvată. Împrejurarea a fost de mai multă vreme recunoscută, și prezența elementului antropocentric în vechile sistematizări ale filozofiei a fost denunțată ca o pricină de eroare. Este adevărat că opera cognitivă a spiritului presupune reducerea treptată a necunoscutului la cunoscut. Dar sfera cunoscutului este aceea a experiențelor apropiate ale omului, nu neapărat ale stărilor lui interioare. Astfel, fizica hilozoistă, apărută în cetățile ioniene cu cinci și cu șase sute de ani înaintea erei noastre, reduce întreaga lume la apă și aer, la foc și pămînt, adică la niște elemente pe care omul le găsește în cercul limitat al primelor sale explorări ale lumii externe, nu în sine însuși. Desigur, un Empedocles socotește că ceea ce pune elementele materiale în mișcare, ceea ce le face să se atragă sau să se

respingă sînt niște forțe deopotrivă cu ale iubirii și ale urii în sufletul omenesc. Analogizarea personificată a lucrat, în cadrul acesta, pentru a obține noțiunea *forței*, ca ceva deosebit de *materie*. Dar odată noțiunea forței cîștigată, întregul sens al dezvoltării spirituale ulterioare a fost s-o purifice de amintirile antropocentrice ale începutului. Astfel, cine compară conceptul forței în fizica hilozoistă și în mecanica lui Newton nu poate să nu recunoască progresul făcut tocmai în direcția eliminării elementului metaforic și personificant. Analogia personificatoare a putut, deci, juca un rol în formarea primelor concepții ale spiritului omenesc, deși nu un rol exclusiv. Această metodă a pierdut apoi din vechea sa însemnătate în măsura în care spiritul a cucerit domenii din ce în ce mai întinse ale lumii exterioare, încît reapariția personificărilor în concepțiile mai noi este semnul unui arhaism spiritual, pe care critica filozofică se cuvine să-l cenzureze, nu revelația unor condiții permanente ale cunoașterii, așa cum Biese ar fi dorit să ne facă s-o credem. Dar dacă metafora personificantă nu este indispensabilă, alte forme ale ei sînt, oare, mai constrîngătoare în lucrările cunoașterii?

Bergson a afirmat-o odată. În renumitul său articol asupra *Intuiției filozofice*, reprezentînd comunicarea pe care a făcut-o Congresului filozofic din Bologna, în aprilie 1911 (*La Pensée et le mouvant*, 1934), Bergson a susținut că toate sistemele filozofice originale se dezvoltă dintr-un fel de punct condensat, care conține virtualmente toată materia dezvoltărilor lor. Acest punct condensat este intuiția filozofică, viziunea nouă a lucrurilor pe care filozoful o aduce omenirii și de care noi nu ne putem apropia decît prin intermediul unei imagini: „imagine intermediară între simplitatea intuiției concrete și complexitatea abstracțiunilor care o traduc, imagine fugitivă și evanescentă, care obsedează, poate nebăgată în seamă, spiritul filozofului care îl urmărește ca o umbră de-a lungul tuturor înconjururilor cugetării sale și care, dacă nu este intuiția însăși, se apropie de ea mai mult decît expresia conceptuală și cu necesitatea simbolică, la care intuiția trebuie să recurgă pentru a produce «explicațiile» sale.“ Pentru a ne da un exemplu despre ce

poate fi o asemenea imagine mediatoare și, desigur, metaforică, de vreme ce ea reprezintă, într-un chip relativ inadecvat, intuiția propriu-zisă, Bergson procedează la analiza sistemului lui Berkeley. La o primă vedere, diversele aspecte ale filozofiei lui Berkeley erau cunoscute cercetării filozofice mai vechi sau contemporane. Berkeley este un idealist nominalist, un spiritualist voluntarist și un teist. Redusă la aceste teze generale, nimeni n-ar mai putea recunoaște specificul filozofiei lui Berkeley, a cărei originalitate consistă tocmai în felul în care ea grupează amintitele teze și, mai cu seamă, în intuiția care le susține și în imaginea care o mijlocește pe aceasta. Potrivit acestei imagini, Berkeley percepe materia ca pe o „subțire peliculă transparentă“, situată între om și divinitate. Această peliculă rămîne transparentă atîta timp cît filozofii nu se ocupă de ea și atunci divinitatea se arată printr-însa. Dar, îndată ce metafizicienii sau chiar numai simțul comun, întru cît este metafizician, se ating de ea, pelicula își pierde strălucirea și subțirimea, devine opacă și formează ecran, pentru că niște cuvinte, precum Substanță, Forță, Întindere abstractă etc., se strecoară în dosul ei, se depun ca un strat de praf și ne împiedică a percepe divinitatea prin transparență. Imaginea este abia indicată de Berkeley însuși, deși într-un loc el spune în proprii termeni că „noi ridicăm praful și tot noi ne plîngem că nu mai putem vedea“. Iată, deci, cum idealismul nominalist și teist al filozofului englez, observă Bergson, îndată ce este cuprins prin intermediul unei imagini, capătă viață și se afirmă ca o concepție originală asupra lumii. Imaginea metaforică era, pentru Biese, sîmburele însuși al concepției filozofice; ea este pentru Bergson mijlocul ei de a se comunica. Ceea ce unește totuși pe cei doi cercetători este sentimentul că gîndirea pură rămîne insuficientă față de scopurile filozofării, care trebuie să recurgă la fantezie pentru a se constitui sau cel puțin pentru a se comunica. Apropierea aceasta provine din trunchiul comun pe care vederile lor au înflorit, cu rezultate și cu merite, dealtfel, inegale, deoarece unul este un cercetător într-o problemă specială, pe cînd celălalt este un gînditor cu întinse repercusiuni în atîtea domenii ale culturii moderne. Spre deosebire de criticismul anterior al unui Kant, care tindea să separe domeniile și să le afirme în autonomia lor, trunchiul comun de care am vorbit este romantismul, a cărui tendință permanentă a fost să reasocieze domeniile, să înfrățească din nou filozofia și poezia, cugetarea rațională și fantezia. Printre produsele acestei înclinări este și afirmarea rolului pe care imaginea metaforică îl joacă în opera gîndirii sau a comunicării ei. Romantismul a fost o plantă viguroasă. Semințele ei au căzut departe. Astăzi încă întîmpinăm mereu studii care afirmă, cu vechea înclinare romantică, însemnătatea fanteziei și a imaginilor ei metaforice în speculațiile gîndirii.

Un astfel de studiu este cel al cugetătorului spaniol José Ortega y Gasset, profesor de metafizică la Universitatea din Madrid, care, în 1924, a publicat *Cele două mari metafore ale filozofiei* (pe care îl folosesc în traducerea germană cuprinsă în volumul *Buch des Betrachters*, f.a.). Ortega este de părere, ca și Biese altădată, că metafora în filozofie are un rol constitutiv, nu numai pe acela al unui vehicul expresiv. „Întrebuințăm metafora, scrie Ortega, nu numai pentru a face comprehensibilă altora cugetarea noastră prin intermediul unui semn ; metafora ne este indispensabilă și pentru a putea gîndi anumite obiecte dificile. Metafora este mai mult decît un mijloc al expresiei ; ea este un mijloc esențial al cunoașterii.“ Spre deosebire de Biese, metafora nu este pentru Ortega neapărat personificare. Exemplele sale aparțin altor categorii de metafore. Stăpînind apoi un concept mai just al metaforei, potrivit căruia termenii care se înlocuiesc unul pe altul, în transferul metaforic, sînt însoțiți de conștiința relativei lor discrepanțe, Ortega ajunge să stabilească o interesantă deosebire între metafora poetică și cea științifică. Ambele spețe de metafore postulează o anumită identitate între două obiecte. Metafora poetică începe însă abia atunci cînd afirmă o identitate mai largă, mai totală dintre cele două obiecte ale comparației subînțelese decît realitatea lucrurilor ne-ar permite s-o facem. Metafora poetică conține în sine o exagerare care ne place, care vorbește puternic

fanteziei noastre. Metafora științifică apare, dimpotrivă, atunci cînd, pornind de la identitatea dintre două obiecte, spiritul reține din ea numai atît cît este necesar pentru a capta unele fenomene care s-ar refuza altfel cunoașterii noastre. Metafora poetică procedează, deci, de la mai puțin la mai mult, pe cînd metafora științifică procedează de la mai mult la mai puțin. Astfel, cînd, descriind o grădină, Lope de Vega numește țîșnitura de apă a unei fîntîni săritoare „o lance de cristal" imaginația noastră se complace să asimileze cele două obiecte mai mult decît realitatea o permite. „Frumusețea metaforei începe acolo unde sfîrșește adevărul ei." Cînd însă un psiholog vorbește despre „fundul sufletului" el știe prea bine că sufletul nu este un vas care ar avea un fund, dar prin această metaforă el ajunge să pună în lumină un strat de fenomene sufletești care „în structura sufletului joacă același rol ca fundul unui vas". Cu conștiința acestui minus între identificarea obiectelor comparației subînțelese procedează filozofii atunci cînd construiesc cele două mari metafore la care revin necontenit teoriile cunoașterii : metafora conștiinței ca o *tablă* pe care se înscriu impresiile, și metafora conștiinței ca *vas* în care ideile alcătuiesc un conținut. Multă vreme gnoseologia a folosit metafora conștiinței-table. Cînd însă Descartes a stabilit că „singura existență certă a lucrurilor este aceea pe care le-o oferă faptul de a fi cugetate... lucrurile au murit ca realități pentru a renaște ca gînduri (*cogitationes*)", trecerea către metafora conștiinței-vas a deschis calea idealismului modern.

Importanța contribuțiilor analizate în urmă stă în faptul de a fi arătat că nu numai metaforele personificatoare pot avea un rol în filozofie. Pe de altă parte, părerile amintite mai sus par a pune o nouă problemă, absentă din discuția lui Biese : întrebarea dacă metafora este mijloc al cunoașterii sau numai al exprimării filozofice. Este drept însă că deosebirea între cunoașterea și exprimarea ei este destul de greu de făcut. Căci cunoștința nu este un conținut complet mai înainte de a trece în expresie. Ortega pare totuși să nege acest adevăr, minat, desigur, de opinia foarte veche că expresia ar fi copia gîndirii, după cum gîndirea ar fi copia realităților. De fapt, expresia este o etapă în procesul gîndirii : etapa lui cea mai înaintată. Expresia nu este copia gîndirii, ci organizarea ei cea mai desăvîrșită, încît întrebarea dacă metafora este cunoaștere sau numai expresie e pentru noi o falsă problemă. Cine exprimă un conținut mintal oarecare în forma unei imagini metaforice îl gîndește în același fel. Conținutul gîndirii și forma exprimării ei sînt intim întrepătrunse și cu neputință de separat. Ce rost poate avea atunci să ne întrebăm dacă metafora este instrument de cunoaștere sau numai formă a exprimării acesteia ? Mai potrivit este a ne întreba dacă imaginile metaforice sînt, în adevăr, mijloace ale gîndirii filozofice, dacă cu ajutorul lor cugetarea izbutește a capta fenomene noi, necunoscute mai înainte. Desigur, rolul metaforei în dezvoltarea gîndirii filozofice nu poate fi tăgăduit dacă ne referim la mulțimea și însemnătatea împrejurărilor în care s-a recurs la serviciile ei. Istoria cugetării este solidară cu istoria fanteziei. Eforturile omului de a cunoaște s-au dezvoltat paralel cu eforturile lui de a vedea și de a închipui ; aceste două eforturi au colaborat multă vreme și este probabil că își vor solicita reciproc serviciile și în dezvoltarea viitoare a spiritului omenesc. Totuși, este drept a spune că, dacă imaginea metaforică a fost adeseori un mijloc de a capta realitățile, uneori ea a fost tocmai un mijloc de a le ascunde sau de a le înțelege greșit. Astfel, pentru a ne restrînge la exemplele lui Ortega, metafora conștiinței-tablă a fost nu numai una din varietățile metaforelor gnoseologice, dar și aceea care ne-a mascat atîta timp anumite însușiri ale conștiinței. Așa, în toată lunga epocă în care conștiința a fost închipuită ca o tablă curată (*tabula rasa*), pe care vin de se gravează impresiile lumii exterioare, filozofia n-a putut sesiza caracterul activ al conștiinței, virtutea ei de a prelucra impresiile, funcțiunile ei spontane. Cine studiază istoria filozofiei asistă la îndelungile lupte purtate împotriva acestei metafore, mai înainte ca felul lucrurilor atîta vreme acoperit de ea să apară cu limpezime. Pe de altă parte, dacă meta-

fora poate ajuta spiritul în opera lui de cunoaștere, progresele acestuia resimt uneori nevoia nu numai de a înlocui o metaforă prin alta, dar și pe aceea de a renunța la orice metaforă, de a cunoaște lucrurile prin mijloace pur noționale. În această privință trebuie amintit că una din metaforele cele mai vechi ale filozofiei (dar pe care Ortega n-o amintește în cercetarea sa) este metafora conștiinței-oglindă.

Potrivit acesteia, lumea ar fi ceva deplin constituit în momentul în care, prin simpla oglindire, conștiința ia cunoștință de ea. Se cunosc dificultățile filozofice legate de acest mod de a-ți reprezenta raporturile conștiinței cu lumea. Ele consistă în faptul de a atribui lumii ceea ce nu aparține decît reprezentării ei. Cînd oamenii au devenit sensibili la aceste greutăți teoretice, ei n-au înlocuit vechea metaforă a conștiinței-oglindă printr-o metaforă nouă, ci au renunțat la orice transfer metaforic în lucrarea cunoașterii. Lumea se modifică necontenit prin munca omenească, prin acțiunea omului asupra ei, încît este absurd a spune că noi, oamenii, nu facem decît s-o oglindim. Dacă spiritul n-ar fi decît o oglindă, n-ar exista o istorie a cugetării. Imaginea lumii ar fi fost gata din primul moment, și de atunci ea nu s-ar mai fi schimbat. Există însă o istorie a cugetării, ale cărei diferite etape stau în legătură cu fazele de dezvoltare a societății, cu modurile deosebite în care aceasta stăpînește realitatea, o modifică treptat pentru a o aduce în stăpînirea sa mereu mai completă și a o cunoaște din ce în ce mai bine. Această împrejurare esențială este însă ascunsă de imaginea conștiinței-oglindă, care se cuvine a fi eliminată. Progresele cugetării impun, deci, cenzurarea concepțiilor imaginative ale spiritului, care trebuie să le înlocuiască sau chiar să renunțe la ele atunci cînd ajunge să le înțeleagă ca pe o pricină de eroare. Pentru a folosi noi înșine o metaforă, vom spune, deci, că gîndirea și fantezia, deși decurg adeseori paralel, nu sînt coextensive pe toată întinderea lor, încît fantezia apare cînd ca o haină prea largă a cugetării, incapabilă să modeleze toate formele ei, cînd ca o haină prea strîmtă, care cere cugetării s-o sfîșie și s-o lepede.

b. FUNCȚIUNEA PSIHOLOGICĂ A METAFOREI

S-a observat uneori că funcțiunea metaforei nu poate fi numai aceea de a aduce un remediu lipsei termenilor într-un moment oarecare al evoluției lingvistice. Dacă ar fi așa nu s-ar explica de ce spiritul omenesc continuă să producă metafore sau, cel puțin, forme mentale asemănătoare cu metaforele, chiar atunci cînd nu ne aflăm în activitate expresivă. Acesta este, de pildă, cazul visului, ale cărui imagini au fost simțite întotdeauna ca un fel de metafore, adică drept niște reprezentări ținînd locul altora, cu care în parte se acoperă, în parte se deosebesc. Această înțelegere a visului este străveche, după cum o dovedește arta ghicirii visului, pe care au practicat-o toate popoarele vechi. Un tălmaci de visuri însoțea, de pildă, în antichitate pe toți conducătorii de oștiri. Un astfel de tălmaci îi lămuri odată lui Alexandru Machedon, care visase, în timpul asedierii Tyrului, un Satir dansînd, că cetatea se va preda și că împăratul macedonenilor va intra învingător în Tyr. Dacă arta visurilor este veche, știința lor este cu mult mai nouă. Multă vreme psihologia oficială i-a acordat însă o atenție cu totul distrată, pînă cînd cercetările psihanalitice ale medicului și psihologului vienez Sigmund Freud și ale discipolilor lui au creat o întreagă disciplină sistematică, ale cărei consecințe pentru știința estetică au fost la un moment dat extrase. Căci dacă apropierea între artă și vis descinde și ea din cea mai adîncă vechime, a trebuit să se construiască o doctrină a visului mai înainte ca amintita apropiere să încerce a-și da toate roadele ei, în vederea unei mai bune cunoașteri a proceselor care stau la baza artei și a funcțiunilor pe care aceasta le joacă în interiorul psihologiei omenești.

Freud n-a vorbit de metafore ; a vorbit de simboluri. Dar dacă simbolul nu este decît produsul înlocuirii unei realități sau a expresiei unei realități printr-o realitate sau printr-o altă expresie a realității, care au funcțiunea de a le reprezenta pe cele dintîi, atunci simbolul poate fi trecut și el în categoria metaforelor. Este adevărat că, după cum au arătat-o toate analizele noastre

precedente, pentru ca o metaforă în deplinul înţeles al cuvîntului să ia naştere este nevoie ca conştiinţa asemănării dintre cei doi termeni să alterneze cu conştiinţa deosebirii lor. Conştiinţa acestei deosebiri în asemănare lipseşte în timpul activităţii visului. Am spune că visul este un simbol bine instalat şi care, ca atare, acoperă complet imaginea realităţii pe care o înlocuieşte, încît conştiinţa se găseşte în imposibilitate de a sesiza deosebirile, alături de asemănările celor doi termeni între care se operează transferul simbolic. Simbolul oniric este o sinteză totală. Simbolul metaforic este o sinteză lacunară. Operaţia sintetică a apropierilor s-a însoţit aici cu operaţia analitică a separărilor. Este drept că atunci cînd omul se trezeşte din vis şi cînd, căutînd să afle semnificaţia lui, găseşte o realitate subiacentă, figurată prin imaginea visului, el observă atunci că între cele două imagini există şi apropieri şi deosebiri. Visul devine atunci pentru el o metaforă. Dar visul în interpretarea omului treaz nu mai este acelaşi lucru cu visul visat. Psihanaliza se ocupă numai de acesta din urmă, nu şi de cel dintîi. Sau atunci cînd se ocupă şi de cel dintîi, adică de creaţiile artei şi de imaginile ei metaforice, căutînd să înţeleagă funcţiunile acestora din urmă prin analogie cu acelea pe care le îndeplinesc întruchipările visului, psihanaliza operează o generalizare pe care raporturile de fapt nu o îngăduie şi ale cărei rezultate se cuvine a fi privite cu rezervă. Mai înainte însă de a vedea dacă se poate stabili o analogie între funcţiunile psihologice ale visului şi cele ale metaforei, să examinăm în ce măsură se poate face o apropiere între aceste două formaţii mentale, considerate în structura şi felul apariţiei lor. Apropierea aceasta poate contribui şi ea la o mai bună cunoaştere a fenomenului metaforei.

Pentru Freud, visul este produsul refulării unor reprezentări subconştiente, care, putînd tulbura somnul, nu sînt primite în conştiinţă decît după ce au fost supuse unui întreit proces de *condensare* (*Verdichtung*), *deplasare* (*Verschiebung*) şi *plasticizare*. Ansamblul acestor procese alcătuieşte *sublimarea*. Freud distinge într-un vis conţinutul lui latent şi conţinutul lui manifest. Conţinutul manifest al visului este simbolul conţinutului său latent, obţinut prin condensarea şi deplasarea lui, adică prin sublimare. Condensarea se produce fie prin eliminarea anumitor elemente latente, fie prin păstrarea cîtorva numai din elementele unui complex latent, fie prin unificarea acelor elemente latente care au între ele ceva comun. Astfel, apariţia atît de frecventă în vis a imaginii unei persoane care are în acelaşi timp cîteva din caracterele unei persoane deosebite este produsul condensării cu care lucrează fantezia visului. Deplasarea constă în înlocuirea unui element latent printr-unul manifest, oarecum îndepărtat ca semnificaţie de cel dintîi (un proces asemănător cu aluzia în vorbirea obişnuită), apoi prin mutarea accentului psihologic care însoţea un element important asupra unui element lipsit de însemnătate, aşa încît visul manifest dobîndeşte un alt centru de grupare a elementelor lui şi un izbitor caracter straniu. În sfîrşit, pentru ca un vis să se producă, toate conţinuturile mentale latente trebuie să se transforme în imagini vizuale. Visul procedează, aşadar, ca un ilustrator care ar vrea să traducă în imagini conţinutul unui articol teoretic sau politic. În această operaţie de transformare sînt menite să rămînă nereprezentate toate cuvintele abstracte, împreună cu toate părţile de cuvînt care desemnează raporturile logice dintre cuvinte, aşa cum sînt conjuncţiile, prepoziţiile etc. La fel lucrează visul, care nu dă din conţinutul lui latent decît obiectele şi acţiunile, adică elementele capabile a fi reprezentate prin imagini. Imposibilitatea figurării elementelor de legătură logică despică visul manifest în mai multe visuri parţiale, fără relaţii între ele, adică dă visului caracterul lor incoerent.

Freud a susţinut că procesului de sublimare, descris mai sus, i se datoresc nu numai visul, dar şi nevroza, deopotrivă cu miturile popoarelor şi cu creaţiile de artă. Pentru a ne da seama întru cît această apropiere între vis şi artă este sau nu justificată, să urmărim pe Freud în analiza unei opere de artă, adică în lucrarea de identificare a conţinuturilor ei latente. Alegem atrăgătoarea analiză pe care el a consacrat-o *Regelui Lear* a lui Shakespeare, intercalată în studiul despre *Motivul alegerii casetei* (*Das Motiv der Kästchenwahl*,

în *Psychoanalysche Studien an Werken der Dichtung und Kunst*, 1924, p. 15 urm.). Motivul alegerii casetei este semnalat în *Negustorul din Veneția* : trei pețitori se înfățișează pentru a obține mîna frumoasei și înțeleptei Porzia, care, urmînd voința tatălui său, trebuia să se însoțească cu acela dintre ei care va fi ales între cele trei casete prezentate cu această ocazie pe aceea conținînd documentul atribuirii. Unul dintre pețitori alege caseta de aur, altul — pe cea de argint, al treilea, Bassanio — pe cea de plumb. Caseta de plumb îi aduce lui Bassanio pe Porzia. Documentul atribuirii se găsea închis în ea. Freud observă că imaginea casetei este un străvechi simbol psihanalitic al femeii. Asupra acestui punct el a avut adeseori ocazia să revină în cursul cercetărilor sale. Dar dacă este așa, dacă imaginea casetei este un simbol al femeii, atunci Bassanio alege, de fapt, între trei femei. Împrejurarea aceasta îi dă lui Freud putința să se oprească în fața noului motiv al alegerii femeii, care alcătuiește punctul de plecare al *Regelui Lear*. Bătrînul rege alege și el între femei, care sînt propriile lui fiice, Goneril, Regan și Cordelia. Dorind să-și împartă împărăția, Lear se lasă înșelat de vorbele lingușitoare ale fetelor lui mai mari, în timp ce exclude de la moștenire și izgonește pe cea mai mică dintre ele, pe Cordelia, care nu găsise nimic de spus bătrînului, încredințat că iubirea cea adevărată este aceea ce se pricepe să vorbească frumos. Numai cînd, alungat de Goneril și Regan, imprudentul bătrîn regăsește pe Cordelia, venită cu armatele franceze pentru a repara ofensele aduse tatălui său, el înțelege că iubirea adevărată fusese mută. La un moment dat, soarta bătăliei pare a înclina în favoarea fetelor rele. Lear și Cordelia cad prizonieri și bătrînul nu poate vorbi decît cadavrului fetei mai mici, atunci cînd coroana îi este pusă din nou pe capul înclinat pentru a muri.

Motivul alegerii unei femei din trei este frecvent în legendă și literatură. Îl găsim în mitologia greacă, unde Paris alege pe Afrodita. Îl aflăm, de asemenea, în basmele popoarelor europene, unde fiul de împărat alege pe Cenușăreasă printre surorile ei. Cine sînt însă, de fiecare dată, cele trei femei și pentru care motiv alegerea

cade pe cea de a treia? Punîndu-se această întrebare, observăm că există un fel de asemănare între femeia aleasă și caseta de plumb. Cordelia ca și Cenușăreasa sînt firi tainice, mute ; ele se ascund, nu strălucesc, sînt deopotrivă cu plumbul. Muțenia, ne asigură Freud, este un vis, și în basme — un simbol al morții. Așa, în basmul *Cei doisprezece frați* din culegerea lui Grimm, un împărat are doisprezece băieți și așteaptă pe cel de al treisprezecelea copil. Împăratul știe că dacă se va naște o fată, cei doisprezece băieți vor trebui să moară și pregătește douăsprezece coșciuge. Împărăteasa ajută celor doisprezece băieți ascunzîndu-i în pădure, unde ei își propun să ucidă pe orice fată ar întîlni. Cînd însă, mai tîrziu, fata, care se născuse între timp și descoperise pe frații ei, rupe cei doisprezece crini care creșteau în grădina împăratului, băieții se transformă în corbi. Pentru a-i mîntui de această soartă și a-i reda condiției umane, fata află că trebuie să stea mută timp de șapte ani. Prin muțenia ei, adică prin propria ei moarte, frații sînt în cele din urmă mîntuiți. Tot astfel în basmul *Cele șase lebede* muțenia surorii aduce printre oameni pe cei șase frați schimbați în lebede. Moartea surorilor este în fiecare din aceste basme condiția compensatorie a vieții fraților. Moartea este însă simbolizată prin muțenie. Femeia aleasă, cea necuvîntătoare, mută și fără reflexe ca și plumbul, este, deci, în *Regele Lear*, sau în basmul *Cenușăresei* : Moartea.

Vechea mitologie elină cunoștea și ea grupuri de trei surori, dintre care cea din urmă este simbolul morții. Așa este, de pildă, grupul celor trei Moire. La început, în epoca homerică, grecii nu cunoșteau decît o singură Moiră. Cu timpul însă, Moira primitivă se multiplică prin asimilare cu cele trei Ore, zeități ale anotimpurilor, dintre care una simbolizează primăvara, cea de a doua — vara și cea de a treia — iarna. Este probabil că analogia cu Orele a înmulțit, într-o fază mai nouă a mitologiei grecești, ființa Moirelor, care devin și ele trei : Lachesis, simbolizînd Întîmplarea ; Klotho, simbolizînd Soarta și Atropos, simbolizînd Moartea.

Cordelia, printre cele trei surori ale ei, este nu numai un personaj analog cu Cenușăreasa și cu sora celor

doisprezece frați schimbați în corbi. Ea ocupă în grupul ei un loc deopotrivă cu al lui Atropos printre Moire. Mulți dintre cititorii sau spectatorii *Regelui Lear* văd în întîmplarea înfățișată de Shakespeare un sens moral mai mult sau mai puțin înalt : adevărul că nimeni nu trebuie să renunțe din viață la bunurile care îi sînt date a le stăpîni, sau că oricine trebuie să se ferească a cădea în capcanele lingușirii. În întîmplarea regelui Lear, Freud (urmînd metoda vechilor interpretări alegorice ale literaturii, care distingea dincolo de sensul *literar* pe cel *moral* și pe cel *mistic* sau *anagogic*, cf. Dante, *Convivio*, II, 1, 3—5 și Toma din Aquino, *Summa Theologiae*, I, P, qu 1, art. X, și *Quodlibet*, VII, 14—16) crede a putea lămuri mai departe decît semnificația ei morală, un înțeles mai adînc. Lear este un bătrîn gata să moară. Nebunia lui îl face să dorească iubirea atunci cînd el ar fi trebuit să se pregătească de moarte. Tragedia lui Lear este aceea a necunoașterii destinului său. Sfîrșitul lui Lear în brațe cu Cordelia, semnificînd însoțirea bătrînului cu moartea, încunună drama cu acel accent de pacificare, în care se exprimă, după rătăcirile nebunești de mai înainte, acceptarea destinului ineluctabil.

Nu vom ascunde că interpretarea lui Freud dă adîncime și parcă o frumusețe nouă tragediei lui Shakespeare. Ea este, apoi, un prilej dintre cele mai nimerite pentru a studia raporturile metaforelor poetice cu imaginile visului și pentru a decide dacă cele dintîi îndeplinesc aceleași funcțiuni psihologice ca cele din urmă, așa cum Freud și numeroșii săi discipoli în domeniul esteticii au afirmat-o de atîtea ori. Desigur, se poate spune că în cazul metaforei, ca și în cel al visului, există un conținut latent și unul manifest. Termenul, rămas neexprimat, al comparației subînțelese care alcătuiește metafora constituie conținutul metaforic latent. Dacă ne oprim în fața metaforei regelui Lear, așa cum ne-o tălmăcește Freud, regăsirea Cordeliei este conținutul manifest, pe cînd acceptarea morții este conținutul latent. Împrejurarea aceasta odată stabilită, trebuie să observăm însă că între conținutul latent și cel manifest există în cazul visului un raport cu totul deosebit de acela care poate fi constatat cu prilejul metaforei poetice. Am văzut că imaginile visului sînt produsul sublimării conținutului său latent, adică al condensării și deplasării acestuia. Conținutul latent al visului trebuie acoperit cu totul pentru ca somnul să nu fie tulburat. Acoperirea aceasta se face printr-o operație totală de transformare, obținută atît prin condensarea mai multor elemente într-unul singur, cît și prin mutarea accentului psihologic de la un element asupra altuia. Nimic din toate acestea nu putem observa, comparînd conținutul latent al metaforei cu conținutul ei manifest. În locul condensării întîmpinăm, mai degrabă, în metafora poetică, o amplificare a reprezentărilor ei latente. Astfel, din atitudinea regelui Lear față de moarte, o dată relativ simplă și indivizibilă a psihologiei eroului, poetul scoate materia unor peripeții complicate. Tot astfel nu se poate spune că în metafora poetică asistăm la o deplasare a accentului psihologic care întovărășea conținutul ei latent. Dacă în tragedia lui Shakespeare, Cordelia este metafora morții, atunci se poate spune că același accent psihologic însoțește și imaginea ei, și reprezentarea pe care ea o înlocuiește. Dacă prin transparența imaginii Cordeliei n-am cuprinde gîndul morții, atunci eroina lui Shakespeare și-ar pierde calitatea ei metaforică, și tragedia regelui Lear și-ar pierde acea perspectivă în profunzime, pe care mi se pare că este meritul lui Freud de a o fi pus în lumină.

Dar cu aceasta atingem o altă deosebire între simbolismul visului și acel metaforic, amintită, dealtfel, și mai înainte. Imaginile visului, cel puțin pentru cel care visează, n-au perspectivă ; ele nu sînt întovărășite de conștiința acelei profunzimi, uneori numai bănuite, care dă imaginilor metaforice valoarea și farmecul lor. Cine visează o face pentru a nu trebui să-și întrerupă somnul. Cine compune însă o metaforă poetică sau cine ia cunoștință de ea în operele lirice sau dramatice simte că se trezește la o luciditate mai înaltă, că ajunge să stăpînească înțelesuri ignorate de omul obișnuit în împrejurările comune ale vieții. Visul este un instrument al somnului. Metafora poetică este o unealtă a lucidității ; o putere a treziei.

Raporturile acestea, ignorate cu totul de numeroşi esteticieni psihanalişti, ne pot face a înţelege mai bine deosebirea dintre funcţiunea psihologică a visului şi aceea a metaforei. Funcţiunea psihologică a visului este quietivă; funcţiunea psihologică a metaforei este însă tocmai neliniştitoare. Visăm pentru a putea dormi; construim sau contemplăm însă imagini poetice pentru a înţelege mai mult şi pentru a trăi sentimental mai puternic. Visul ne închide în nesimţirea somnului. Metafora degajează însă în noi un fior şi ne conduce către o potenţă superioară a vieţii. Asimilarea dintre vis şi metafora poetică ni se pare din toate aceste pricini neîndreptăţită. S-a spus totuşi că între vis şi creaţia poetică ar exista cel puţin o funcţiune psihologică comună: funcţiunea eliberatoare sau catartică. Visul, ca şi imaginile poeziei ar elibera afecte comprimate de conştiinţă. Ce trebuie să credem despre această teorie?

c. METAFORĂ ŞI ELIBERARE

Funcţiunea catartică sau eliberatoare a artei a fost pusă întîia oară în lumină de Aristoteles, cu prilejul definiţiei tragediei. „Tragedia, scrie Aristoteles *(Poetica,* VI, 21), este imitaţia unei acţiuni grave şi complete, avînd o anumită întindere, prezentată într-un limbaj plăcut şi în aşa fel încît fiecare din părţile componente să existe separat. Tragedia, dezvoltîndu-se prin personaje făptuitoare şi nu prin intermediul naraţiunii, produce prin milă şi spaimă purgarea pasiunilor de acelaşi fel."

O controversă milenară s-a încins în jurul înţelesului pe care Aristoteles îl va fi dat purgării pasiunilor în tragedie katharsis-ului lor. Clasicii francezi interpretau katharsis-ul aristotelic în sensul că, prin mila şi teroarea pe care o inspiră, tragedia purifică sufletele spectatorilor de pasiuni asemănătoare cu cele ale căror nenorocite consecinţe le observăm în eroii tragediei. Tragedia ar fi, deci, o lecţie de morală. Katharsis-ul ar fi efectul moralizator al tragediei Lessing a avut prilejul să rectifice interpretarea moralistă a tragediei şi a efectului ei catartic. Pentru teoreticianul german, katharsis-ul ar fi,

mai degrabă, starea de echilibru şi seninătate sufletească pe care o trăim la sfîrşitul spectacolului tragic, ca un efect al neutralizării milei prin spaimă şi a spaimei prin milă. Filologia clasică mai nouă a adus într-acestea observaţia că noţiunea de katharsis a fost împrumutată de Aristoteles medicinei, unde ea însemna propriu-zis purgaţie. Analogia ne-a îndreptăţit, deci, să afirmăm că, în concepţia Stagiritului, tragedia ar produce nu numai o curăţire a spaimei şi terorii în noi, ci a tuturor pasiunilor răufăcătoare care există în sufletul nostru. Pe de altă parte, coroborînd toate pasajele din scrierile lui Aristoteles, care se referă la aceeaşi chestiune, savantul filolog Egger a ajuns să înţeleagă astfel gîndirea filozofului grec, rămasă trunchiată şi nedefinită în textul *Poeticii:* „Orice pasiune, după Aristoteles (scrie Egger în *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs,* 1849, p. 188), există în germene în fundul sufletului nostru, unde ea se dezvoltă, mai mult sau mai puţin, după temperamente. Comprimată în adîncul nostru, ea ne-ar agita ca un ferment interior, dar emoţia excitată de muzică şi spectacol îi deschide o cale, curăţind şi uşurînd sufletul cu o plăcere fără primejdie." Katharsis-ul ar fi, deci, eliberare.

Noţiunea katharsis-ului aristotelic a fost mai apoi generalizată la cazul tuturor manifestărilor artistice atît pentru contemplatorul artei, cît şi pentru creatorul ei. Unele mărturii de artişti veneau în sprijinul acestei generalizări. Amintind, astfel, împrejurările care au urmat crizei sufleteşti oglindite în romanul *Suferinţele tînărului Werther* şi compunerii acestuia, Goethe scrie (în *Dichtung und Wahrheit,* III): „M-am izbăvit prin această compoziţie dintr-un element furtunos, în care mă rătăcisem prin vină proprie şi străină, printr-un fel de viaţă întîmplător şi ales, prin premeditare şi grabă, prin încăpăţînare şi neglijenţă... Îndată m-am simţit ca după o spovedanie generală: vesel, liber şi îndreptăţit la o nouă viaţă."

Cînd Freud a elaborat teoriile sale, el şi-a reamintit de katharsis-ul aristotelic crezînd că poate vorbi de tratamentul catartic al nevrozelor. Metoda sa consistă, în adevăr, a readuce în conştiinţă complexe sufleteşti cen-

zurate și respinse în straturile subconștiente. Ceea ce psihanalistul obține însă prin tratamentele sale, mecanismul conștiinței ar produce de la sine în fenomenul visului și al imaginilor poetice. Visul, ca și creația poetică, ar consista deopotrivă în eliberarea, sub formă simbolică, a unor reprezentări și tendințe cenzurate de conștiință. Un cercetător care a reluat aceste analogii ale psihanalizei, căutînd să le dea o nouă întemeiere, Ch. Baudouin, în *Psychanalyse de l'Art,* 1929, p. 203 urm., scrie în această privință: „Mulțumită unor astfel de deghizări, cenzura poate lăsa să treacă în opera de artă, ca și în vis, tendințe comprimate, care ar fi vinovate, amorale, primitive; într-un cuvînt, incompatibile cu conștiința omului civilizat. Grație acestui subterfugiu, tendința refulată dobîndește o satisfacție, ba chiar una cu desăvîrșire inocentă; căci este legitim a admite că deplasarea este ceva mai mult decît o deghizare; ea este propriu-zis o strămutare, poate momentană și superficială, dar foarte reală totuși, a potențialului afectiv, a tendinței refulate asupra unui obiect nou și licit... Se înțelege atunci în ce măsură arta poate fi în adevăr o ușurare. Psihanaliza aduce astfel o confirmare strălucitoare și neprevăzută unei idei formulate de mult de Aristoteles, ideea katharsis-ului."

Întocmai ca și în cazul asimilării dintre vis și metaforă, criticabilă din multe puncte de vedere, noua analogie dintre funcțiunea catartică a imaginii poetice și așa-zisa funcțiune catartică a visului nu poate fi deloc primită. În adevăr, nimeni nu trăiește în vis sentimentul specific al eliberării, al ușurării, al echilibrării, al înseninării pe care l-a notat Aristoteles și l-au analizat atîția dintre comentatorii lui. Dacă psihanaliștii au putut vorbi totuși de un katharsis al visurilor, lucrul se datorește unei simple construcții psihologice pe bază de analogii, nu unui fapt de experiență intimă directă. Katharsis nu este un simplu proces, dar și rezultatul acestuia manifestat într-un sentiment specific. Acest sentiment, constitutiv pentru stările artistice, lipsește însă din experiențele visului. Se mai poate, oare, vorbi în cazul acesta de funcțiunea catartică a visului? Desigur că nu.

Dar, oare, toate metaforele poetice au o funcțiune catartică în înțelesul probabil pe care l-a dat cuvîntului Aristoteles și în acela pe care l-a subliniat cu atîta energie estetica psihanalistă? Oare, în toate împrejurările metafora este simbolul deghizat al unor tendințe respinse de conștiință pentru un motiv oarecare? Oare, totdeauna metafora, așa cum se exprimă Baudouin, este „strămutarea potențialului afectiv și a tendinței refulate asupra unui obiect nou și licit"? În această privință, o contribuție de care trebuie să ținem seama este aceea a lui H. Pongs, care, în scrieri ca *Das Bild in der Dichtung,* 2 vol., 1927, sau *L'Image poétique et l'inconscient* (în *Psychologie du langage,* constituind nr. 1-4 din *Journal de Psychologie,* 1933), a adus precizări interesante, a căror valoare este totuși limitată de o expunere prolixă, în care cititorul regăsește cu oarecare greutate sîmburele nou și valabil al cercetării personale. Pongs admite și el rolul pe care îl joacă inconștientul în formarea metaforelor poetice: „Imaginea (metaforică) apare, scrie Pongs, din necesitatea intimă de a exprima un lucru nou, pentru care limbajul n-a creat un cuvînt propriu și nu putea să creeze, pentru că este vorba de o reprezentare a universului proprie poetului, pe care poetul o scos-o din propria sa adîncime." Această imagine poetică este însă numai în unele cazuri mijlocul de a elibera sufletul din constrîngerile subconștiente ale unui sentiment oarecare, un mijloc al eliberării. Așa este, de pildă, imaginea lui Therist, eroul problematic al lui Homer, în jurul căruia Stefan Zweig a organizat o dramă semnificativă. Thersit este omul urît și disprețuit pe care poetul îl opune lui Ahile și Patrocle: „frumoși, dar grosolani și proști". Thersit, eroul problematic al lui Homer, în jurul căruia lui Pongs, masca simbolică (*recte* metafora) sub care se ascunde resentimentul unei generații persecutate: „Sub masca mitologiei antice, resentimentul operează o transmutație a valorilor, care face din omul mișcat de această tendință un erou tragic superior omului sănătos și complet". Construind metafora lui Thersit, poetul s-ar fi eliberat de complexul său de inferioritate. Alături de această metaforă eliberatoare, Pongs distinge metafora critică sau a eului justițiar. Un exemplu ilustrînd această

nouă categorie este metafora „raței sălbatice" în drama lui Ibsen, o imagine care trebuie să sensibilizeze ideea că o anumită „minciună vitală", o anumită iluzie este necesară oricărei vieți. Rața sălbatică, rănită și adusă în podul casei lui Ekdal, trăiește acolo o mizerabilă existență, printre scheletele brazilor de Crăciun, o existență deopotrivă cu a omului care o rănise și o făcuse prizonieră : fotograful Ekdal, un caracter de veleitar, închipuindu-și că posedă în podul caselor lui întinse terenuri de vînătoare. Metafora raței sălbatice nu alină, deci, un resentiment, nu eliberează o suferință, ci întruchipează o critică, dă glas unei atitudini justițiare a eului poetului. Funcțiunea ei psihologică este, deci, deosebită de aceea pe care a trebuit s-o recunoaștem metaforei lui Thersit în drama lui Zweig. În sfîrșit, există metafore care „scapă deopotrivă dominației exclusive a inconștientului refulat, ca și puterii eului justițiar". Aceste metafore sînt „produsul complex al întregii atitudini interioare a poetului", în ele se exprimă „trăsăturile principale ale concepției despre univers pe care și-o face poetul" și alcătuiesc cea mai înaltă formă a imaginației metaforice în poezie. Nu putem să urmărim aici mai de aproape laborioasele analize ale lui Pongs. Distincțiile pe care el le face limitează însă funcțiunea eliberatoare a metaforei și rectifică ceea ce era prea exclusiv în generalizările psihanalizei.

d. FUNCȚIUNEA ESTETICĂ A METAFOREI

1. Funcțiunea sensibilizatoare

Studiind funcțiunile psihologice ale metaforei, am întîmpinat și unele din rațiunile farmecului pe care ea le exercită asupra noastră, adică funcțiunile estetice. Este necesar să ne oprim acum mai îndelung asupra acestei probleme, urmărind peste vechiul fond de idei adausurile pe care i le-a adus cercetarea mai nouă. Vechile puncte de vedere se găsesc în întregime consemnate în Aristoteles, *Retorica,* III, p. 10, 7, care ne asigură că metafora aduce faptul în fața ochilor, adăugînd apoi în *Retorica*, XI, p. 1 urm., că lucrurile devin vizibile ochiului nostru atunci cînd le prezentăm în acțiune, după cum dovedesc exemplele pe care le aduce cu această ocazie Cicero, *De oratore*, III, p. 38 urm., reluînd aceste idei le dă o formă normativă ; autorul nu ne spune ce funcțiuni estetice îndeplinește metafora ci care sînt funcțiunile pe care ea trebuie să le îndeplinească.

Prin toată expunerea lui Cicero șerpuiește ideea că metafora este un mijloc al sensibilizării, că prin metaforă ochiul nostru interior ajunge să vadă mai bine lucrurile și că toate simțurile le cuprind oarecum în realitatea lor materială. Puține alte idei se adaugă acestui punct de vedere central. Metafora trebuie folosită, ne învață Cicero, pentru a da mai multă *strălucire* unei descrieri, ca în acest pasaj împrumutat scrierilor lui Pacuvius : „Marea se zbîrlește ; întunecimea crește ; norii devin atît de negri încît oamenii se cred orbi ; o flacără scînteiază în nori ; cerul tremură pretutindeni sub loviturile tunetului ; torente de ploaie și de piatră cad deodată în valuri precipitate ; din toate punctele orizontului vînturile se avîntă impetuoase, se dezlănțuiesc în vîrtejuri furioase ; o tulburare grozavă face marea să clocotească." Mulți din termenii acestei descripții sînt transportați din sensul propriu în sensul figurat, și rezultatul este o mai mare strălucire a descripției.

*Reliefu*l este al doilea efect obținut prin metaforă. Cineva care ar dori să „zugrăvească" un om prefăcut ar putea spune despre el că „se învăluiește în vorbirea sa", sau că „se ascunde cu grijă în viclenie", dînd astfel relief evocării sale. Cicero nu aprofundează deosebirea dintre *strălucire* și *relief*, dar, după exemplele pe care le dă, putem spune că cele două procedee afectează în chip egal imaginația. Prin metaforă se ajunge, în sfîrșit, la o exprimare mai concisă a ideii, ca în exemplul „săgeata i-a fugit din mînă", pentru a spune că cineva a tras cu arcul din nebăgare de seamă, ceea ce în expunere proprie este incontestabil mai puțin concis, dar și mai puțin sensibil.

Întrebîndu-se care sînt motivele plăcerii pe care ne-o produc metaforele, Cicero are din nou prilejul să revină asupra funcțiunii lor sensibilizatoare. Desigur, în primul rînd, metaforele plac pentru că ne fac să admirăm puterea de invenție a oratorilor, care ajung să exprime unele

lucruri prin numele altora, mai mult sau mai puțin depărtate de cele dintîi. Metafora este, apoi, un fel de joc, pare a ne spune Cicero, ca una care, înlocuind termenul propriu printr-unul figurat, nu ne înșală deloc în actul de a recunoaște pe primul. În sfîrșit, metaforele se adresează tuturor simțurilor noastre, ca atunci cînd vorbesc despre „parfumul urbanității", despre „delicatețea purtărilor", despre „tunetul mării", despre „dulceața vorbirii". Mai cu seamă ochilor noștri le vorbește metafora, făcîndu-ne să vedem lucruri care după firea lor nu pot fi văzute. Această întinsă solicitare a simțurilor face parte din rîndul acelor plăceri funcționale pe care vedem că Cicero nu le ignora. Dacă Cicero insistă atît de mult asupra funcțiunii sensibilizatoare a metaforei, lucrul se datorește faptului că pentru el, ca pentru toți teoreticienii antichității, poezia era o pictură mută : *ut pictura poesis*. Dar tocmai această împrejurare a fost pusă la îndoială de cîțiva cercetători contemporani, împotriva cărora vechea constatare ciceroniană a trebuit oarecum recucerită.

Îndoiala cu privire la funcțiunea sensibilizatoare a metaforei pornește din spiritul vechii distincții pe care o făcea Lessing în *Laokoon* între artele simultaneității și ale succesiunii. Poezia nu poate să evoce aspecte simultane prin mijloacele ei succesive. Un cercetător modern, Th. A. Meyer (*Das Stilgesetz der Poesie*, 1901) a tras toate concluziile poziției indicate de Lessing. Cuvintele limbii, observă el, au proprietatea să degaje aceleași sentimente ca și obiectele pe care le reprezintă. Ni se pare, deci, că vedem lucrurile evocate de poet pentru că trăim cu intensitate sentimentele pe care acestea le descătușează. Încă înainte de 1880, Scherer observa în *Poetica* sa, p. 267, că metafora accentuează una din însușirile obiectului evocat, fără să fie nevoie de „ocolul printr-o imagine".

Mai hotărît este M. Dessoir (*Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906, p. 362) cînd scrie : „Nu există nici un temei constrîngător pentru a spune, după cum se întîmplă de atîtea ori, că metafora este un mijloc al potențării intuiției. Cînd poetul însuflețește corporalul și încorporează sufletescul, lucrul nu provine dintr-o putere deosebit de mare a intuiției, ci din faptul că limba

este atît de săracă, încît nu avem alt mijloc pentru a denumi lucrurile sufletești decît cuvintele din lumea simțurilor, după cum nu putem desemna lucrurile corporale decît prin termenii din lumea reprezentărilor." Aceleiași păreri i se alătură și R. Lehmann (*Poetik*, 1919, p. 92 urm.). Mintea omenească se găsește în imposibilitate să însoțească cu reprezentări concrete cuvintele pe care le aude, nici chiar atunci cînd ele constituie o metaforă. Încercarea de a traduce în intuiții comunicările verbale ce li se fac ar stîrni un haos mental înspăimîntător. Adevărul, observat și de Schopenhauer altădată, este că „înțelesul vorbirii este cuprins direct, fără ajutorul fanteziei". Ba chiar efortul de a realiza în imagini concrete metaforele pe care le întîlnim în operele poeților ar duce la rezultate de-a dreptul comice. Devine, oare, frumusețea Kriemhildei mai reprezentabilă atunci cînd vechiul poet german o compară cu luna ? Cine se constrînge să recunoască o lună în figura Kriemhildei trebuie să zîmbească. Cît de puțin fac apel metaforele la imaginația noastră reproductivă rezultă și din faptul că imaginile folosite de ele adeseori nu aparțin experienței comune, sau chiar nu fac parte din cercul experiențelor noastre sensibile. Cîți dintre cititorii *Iliadei* au văzut vreodată un leu repezindu-se, pentru a realiza imaginea lui atunci cînd vreunul din eroii ahei este comparat cu un astfel de leu ? În fine, cînd despre o femeie ni se spune că este un „chip coborît din cer" trebuie să recunoaștem că imaginea nu este nicidecum culeasă din sfera sensibilității. R. Lehmann are, deci, dreptate să conchidă că „nu intuiția unui eveniment trebuie întărită în toate aceste cazuri, ci impresia pe care el o face, ceea ce se și întîmplă atunci cînd aceeași senzație este chemată din mai multe părți și prin mai multe imagini".

Mai eclectic în ideile sale este E. Elster (*Prinzipien der Literaturwissenschaft*, II, p. 134 urm.). Pentru acest autor, funcțiunea sensibilizatoare a metaforei nu este o *conditio sine qua non* ; metafora nu sensibilizează totdeauna, ci numai uneori și atunci cu efectul estetic cel mai bun. Desigur, cînd Lenau vorbește odată, evocînd aspectul în mod treptat, dînd loc la o succesiune de forme „ale vechilor timpuri", versurile sale n-au dobîndit

nici un fel de calitate sensibilă. Cine-și poate reprezenta oare niște „visuri împietrite" ? Dar cînd Bismarck, ale cărui metafore în discursurile sale au fost studiate, întrebuințează metafora *„Drehkrankheit der englischen Politik"*, obține un efect sugestiv mai puternic decît dacă ar fi spus că politica engleză se mișcă în cerc (ceea ce, dealtfel, constituie tot o metaforă, dar cu o putere sensibilizatoare mai redusă). Nu încape îndoială că și pentru Elster scopul exprimării poetice este să degajeze sentimente, numai că sentimentele sînt mai vii atunci cînd, în loc să se asocieze cu gînduri abstracte, ele se leagă de reprezentări concrete.

Tot o părere eclectică este aceea a lui W. Stählin (*Zur Psychologie und Statistik der Metaphern*, în *Archiv für die gesamte Psychologie*, XXXI, 1914, p. 3), care își pune cercetarea sa pe bazele psihologiei gîndirii. Pentru Stählin metafora este produsul unei asimilări dintre o imagine și un alt lucru, între care stăruie totuși sentimentul unei tensiuni. Imaginea metaforică are totdeauna caracterul unei echivocități. Cînd spun „cămila este corabia pustiei" îmi pot reprezenta o corabie, rămînînd totuși conștient că nu despre o adevărată corabie este vorba în acest context. Între imagine și obiectul sensibilizat prin ea există grade felurite de asimilare. Imaginea trage în sfera sa obiectul în mod treptat, dînd loc la o succesiune de forme despre care va trebui să ne ocupăm mai cu de-amănuntul atunci cînd vom studia structura imaginii. Niciodată însă imaginea nu se poate realiza complet fără ca prin aceasta procesul asimilării să nu fie stînjenit și metafora să nu fie împiedicată a se produce. Metaforele trezesc, așadar, unele imagini, dar acestea din urmă trebuie să rămînă destul de nelămurite pentru ca expresia lor să poată fi transferată asupra unui alt lucru. Spiritul nu trebuie să rămînă, dacă e vorba ca metafora să apară, în sfera exclusivă a imaginii. Imaginea trebuie să elimine mai multe din trăsăturile ei componente pentru ca să devină posibilă asimilarea ei cu un alt lucru.

Un estetician care a încercat să găsească noi motive de încredere în funcțiunea sensibilizatoare a poeziei și, implicit, în aceea a metaforei, într-o vreme cîștigată tot mai mult de doctrina contrarie, a fost J. Volkelt (*System der Aesthetik*, I, 1906, p. 412 urm.). Împotriva lui Th. A. Meyer, care nu i-a rămas, dealtfel, dator cu răspunsul său (*Göttinger Gelehrte Anzeigen*, 1906, cit. ap. C. Stählin), Volkelt observă că dacă acesta a tăgăduit limbii poetice facultatea sensibilizatoare, lucrul se explică prin aceea că el își închipuia că vechile teorii cereau poeziei imagini deopotrivă cu cele ale picturii și că aceste imagini ar fi trebuit să însoțească fiecare din cuvintele unei evocări poetice. Adevărul este însă că imaginile fanteziei sînt totdeauna mai șterse decît cele obținute în actul percepțiunii directe și că ele se constituie prin convergența mai multor cuvinte. Funcțiunea sensibilizatoare a poeziei a fost apoi tăgăduită, deoarece teoreticienii s-au referit totdeauna la o lectură grăbită și oarecum distrată și nu la acea luare de contact mai liniștită și mai diligentă cu textul poetic, cu opririle, reluările sau revenirile ei în urmă, care ne convinge că în fantezia noastră poezia trezește neapărat unele imagini. Dealtfel, chiar cînd imaginile fanteziei nu se produc, avem conștiința posibilității lor, sîntem conștienți că poeții s-au străduit să anime imaginația noastră prin întrebuințarea unor cuvinte sau figuri poetice încărcate de sensibilitate, ceea ce ei n-ar fi încercat să facă dacă fantezia cititorului n-ar putea fi pusă în nici un caz în mișcare.

Toate părerile exprimate pînă acum se sprijină pe observația interioară a psihologilor care le-au emis. Este drept a spune că metoda aceasta nu este cea mai bună, deoarece fiecare psiholog poate avea o predispoziție diferită, în grad și calitate, cît privește puterea fanteziei de a-și reprezenta unele imagini. Această predispoziție ține, în primul rînd, de structura generală a poporului căruia cercetătorul îi aparține. Th. A. Meyer a notat odată această constatare în legătură cu procesul estetic al însuflețirii naturii, o constatare interesantă pentru cine dorește să judece valoarea contribuției sale : „Însuflețirea aparențelor se menține în semiobscuritatea sentimentului, într-o presimțire nedeterminată, și, din această pricină, cu toate că ea apare la toate popoarele, este totuși mai puțin practicată de popoarele înzestrate cu o limpede predispoziție rațională. Toate puterile naturii devin pentru greci persoane. Nimfe și demoni de tot felul stăpînesc

dealurile, copacii, izvoarele și rîurile, vîntul și marea. Simțul plastic al grecilor transformă însuflețirea impersonală a naturii în umanizarea ei. Însuflețirea ei lirică se dezvoltă complet la popoarele germanice. Abia sensibilitatea acestora încălzește în întregime natura; ele sînt acelea care au auzit pe deplin cîntecele adormite în lucruri" (*Aesthetik*, 1923, p. 26). Nu cumva, atunci, lipsa de sentiment plastic a germanilor explică îndoiala unui Th. A. Meyer și a atîtora din adepții lui cu privire la funcțiunea sensibilizatoare a metaforei? Nu cumva este explicabil de ce împrejurări clare pentru Cicerone au devenit problematice pentru cercetătorii amintiți mai sus? Deosebirile în predispoziția reproductivă a imaginilor fanteziei diferă apoi de la individ la individ.

O. Sterzinger, despre ale cărui cercetări urmează să ne ocupăm acum, a notat odată felul imaginilor trezite în el și într-un alt subiect de experimentare, cu ocazia prezentării mai multor tablouri și imagini poetice. În timp ce el însuși înregistrează senzații cenestezice, în zece cazuri, subiectul ales pentru comparație nu înregistrase treisprezece senzații de temperatură, el însuși se dovedise inapt a reproduce astfel de senzații. Împrejurarea aceasta obligă pe cercetător să folosească o metodă obiectivă, instituind anchete psihologice pe baza unui material metodic selectat, prezentat unor persoane de structuri și formații deosebite. Este ceea ce a făcut O. Sterzinger în lucrarea sa *Die Gründe des Gefallens und Missfallens am poetischen Bilde* (*Archiv für die gesamte Psychologie*, XXIX, 1913, p. 3). Sterzinger nu și-a întocmit cercetarea sa experimentală în vederea studierii funcțiunii sensibilizatoare a metaforei. Preocuparea sa este să deslușească motivul pentru care imaginile poetice și, în primul rînd, metaforele plac sau displac. Materialul strîns cu această ocazie poate fi însă folosit și pentru o bună rezolvare a problemei dezbătute de noi acum. Sterzinger a ales un număr de metafore, spicuite în operele mai multor poeți, și le-a prezentat subiectelor sale de experimentare, cerîndu-le să declare motivele pentru care metaforele respective le-au plăcut sau nu. Cele mai multe din motivele invocate cu acest prilej au putut fi grupate de Sterzinger sub rubrica: „plăceri rezultate din activitatea fanteziei". Astfel, unele din persoanele întrebate au răspuns că metaforele prezentate le-au plăcut pentru „claritatea și forța reprezentărilor", pentru „corporalitatea imaginii", pentru că „lucrurile se asimilau cu o imagine" etc. Acestor motive care, statisticește, ocupau primul loc, li se asociau altele, mai puține, ca, de exemplu, reproducerea unor senzații sau îmbogățirea vieții sentimentale. Neplăcerea provocată de metafore provenea, de asemenea, din lipsa reprezentărilor fanteziei și din toate celelalte motive care contraziceau pe cele recunoscute ca resorturi ale plăcerii poetice. Parcurgerea numeroaselor declarații publicate de Sterzinger nu lasă nici o îndoială asupra prezenței imaginilor fanteziei printre răsunetele unei metafore, deși este limpede că aceste imagini n-au nici claritatea, nici regulata dezvoltare a acelora care compun un film cinematografic.

2. Metafora și atitudinile disimulate ale eului

Funcțiunea sensibilizatoare este numai unul din rosturile estetice ale metaforei. Altul este de a da expresie anumitor atitudini sentimentale ale eului. Cine întrebuințează o metaforă o face nu numai pentru a aduce mai viu în fața simțurilor noastre imaginea unui lucru, dar și pentru a exprima felul vorbitorului sau scriitorului de a resimți anumite lucruri, atitudinea lor emotivă față de acestea. În primul rînd, metafora poate exprima vivacitatea unei impresii. Cînd cineva, descriind pe un bătrîn, vorbește despre părul său „nins" (care în realitate poate să nu fie însă chiar alb ca zăpada) acest mod exagerat și metaforic de a vorbi dorește să pună în lumină vehemența impresiei primite de la aspectul acelui bătrîn.

K. Bühler (*Sprachtheorie*, 1934, p. 353), examinînd ipoteza lui H. Werner, înfățișată și de noi mai sus, asupra originii metaforei, observă că ceva din spiritul vechilor interdicții tabuistice care vor fi dat naștere metaforei se păstrează și în întrebuințarea ei actuală. În adevăr, în multe împrejurări în care urmează să exprimăm sentimente care nu vor sau nu îndrăznesc să se manifeste, lim-

ba recurge la expresia metaforică. Așa este, de pildă: *amenințarea* care atunci cînd, pentru un motiv amintit, pregetă să se exprime direct o face astfel încît amenințatul s-o deslușească de sub învelișul ei. Așa procedează Mircea în *Scrisoarea III* a lui Eminescu cînd îi spune lui Baiazid, amintindu-i pilda altor năvălitori: „Și nu voi ca să mă laud, nici că voi să te-nspăimînt, / Cum veniră se făcură toți o apă ș-un pămînt". Mircea neagă, deci, intenția de a profera o amenințare la adresa puternicului sultan, dar o face totuși prin vălul metaforei celui de al doilea din versurile citate. Exemplul este tipic. Un alt sentiment lucrînd cu putere de sub învelișul său este *disprețul* care folosește și el adeseori metafora. Cînd Othello, crezîndu-se înșelat de Desdemona, îi azvîrle în față întregul lui dispreț, cu atît mai arzător sub vălurile care îl ascund, graiul lui proliferează o abundentă floră metaforică: „Cum? fața ta, această albă pagină! / Să poarte scris cuvîntul «desfrînată»? / Ce crimă? Ah, femeia mea de stradă, / Să-i spui pe nume-ar fi să-mi fac obrajii / Ca foalele să-mi ardă de rușine / Pînă-mi prefac rușinea în cenușă... / Ce crimă? Cerul, uite,-ntoarce capul, / Și luna-nchide ochii să nu vadă, / Iar vîntul deșucheat, ce se sărută / Cu tot ce-i iese-n cale, amuțește / În inima pămîntului de spaimă..." (V, 2, trad. D. Protopopescu). Repedea succesiune a acestor metafore înlocuiește expresia directă a sentimentului de dispreț încercat de Othello și a situațiilor care l-au provocat. Cînd Othello vorbește în felul acesta, certitudinea (dealtfel eronată) culpei Desdemonei se formase în el, și turbarea lui dorește să biciuiască mai tare, exprimîndu-se prin ocolul metaforic. Acesta este și procedeul *ironiei*, în care se poate exprima, dealtfel, un dispreț mai puțin vehement decît acela care-l mișcă pe Othello, sau *umorul*, din care grăiește o simpatie amuzantă pentru lucrurile considerate din unghiul lui. Ironia este una din atitudinile cele mai tipice ale tranferului metaforic al expresiei. Ironicul se preface că vorbește cu stimă și gravitate despre lucruri pe care le consideră de minimă importanță sau de care crede că-și poate bătea joc. Prezentîndu-și pe unul din eroii săi, pe studentul demagog Coriolan Drăgănescu, Caragiale scrie: „Pînă aci, Coriolan era mare, era incomparabil; dar aci, la statua

eroului de la Călugăreni, era prodigios. Cuvîntarea lui era așa de zguduitoare încît auzindu-l te mirai de nepăsarea eroului de bronz." Seria epitetelor metaforice din acest context: *mare, incomparabil, prodigios, zguduitor*, ca și metafora metonimică „eroul de bronz" pot sugera aparența entuziasmului sincer al scriitorului. Dar exagerarea aprecierilor revelează îndată sensul acoperit. Cititorul nu se înșală cînd ghicește atitudinea mușcătoare a scriitorului, disimulată prin procedeul metaforei ironice, sub termenii atît de măgulitori.

În procedeul metaforei umoristice se ascunde, de asemenea, un sentiment, dar de data asta simpatia înduioșată pentru aspectele evocate. Umorul este produsul unui sentiment mișcat, dar pudic, și care, din această pricină, se ascunde sub o imagine înveselitoare. Iată-l pe G. Topîrceanu descriind cu emoție armonia muzicală a unei nopți de vară: „Acum natura-ncepe / Cu tainicul ei glas / Din stepe / Să cînte-ncet pe nas" *(Noapte de vară)*. Metafora cîntecului „pe nas" nu dezvăluie însă dispreț pentru natură, ci tocmai o emoție nobilă și rezervată. Întocmai ca metafora disprețuitoare, metafora ironică și cea umoristică lucrează cu o putere cu atît mai mare, cu cît ea provoacă în spiritul cititorului reacțiunea de destindere a unui înțeles în sfîrșit descifrat.

Lingușirea este, de asemenea, o atitudine care, dorind să se ascundă, se exprimă adeseori prin vălul unei metafore. Nimeni nu îndrăznește să-și declare intenția de a capta bunăvoința unei persoane. Atitudinea fățișă ar fi inoperantă. Lingușitorul înțelege că trebuie să se ascundă, ceea ce el face foarte bine oferind omagiul său cuceritor prin intermediul unei metafore. Vorbirea curtenilor este plină de astfel de metafore ale lingușirii. Dar mai cu seamă „lingușirea erotică" a luat o dezvoltare deosebită în vechea poezie de curte. Așa-zisul conceptism, înflorit abundent în preajma micilor curți italienești ale veacului al XV-lea și XVI-lea, este plin de metafore subtile și exagerate, în care se deslușește lingușirea erotică sub masca menită s-o facă mai eficace. Unul din poeții conceptiști, Tebaldeo, trăind pe lîngă curtea din Ferrara, dedică iubitei lui, printre altele, sonetul care începe cu versul: *„Io vidi la mia nimpha, anche la*

mia dea", pe care îl reproduc în traducere pentru interesul metaforelor lui puse în serviciul lingușirii erotice: „Am văzut pe nimfa mea sau mai degrabă pe zeița mea mergînd prin zăpadă, și ea mi s-a părut atît de albă că aș fi jurat că este de nea, dacă nu s-ar fi mișcat. / Zăpada care cădea în fulgi deși, văzînd că este mai albă decît ea, se opri de mai multe ori în cer, împotriva voinței zeilor, și nu mai voi să descindă pe pămînt. / Fiecare om se oprea uimit văzînd că ninge și că totuși soarele lucește, soarele pe care ea îl făcea cu genele ei. / A învinge zăpada și a lumina văzduhul obscur și negru este o cinste pentru ea; dar, vai! ce glorie așteaptă ea învingîndu-mă pe mine?"

Altă formă a disimulării este *politețea*. Politețea este triumful artificiului asupra naturii. Ea este într-un fel contrariul naivității, care, după definiția lui Schiller, este tocmai triumful naturii asupra artificiului. Politețea este ansamblul atitudinilor care maschează, în practica vieții mai înalte de societate, manifestarea sinceră și directă a instinctelor. Politețea va folosi, deci, metafora pentru scopul disimulărilor ei. Atît de departe au fost împinse atitudinile politeții în vorbirea prețioaselor și prețioșilor secolului al XVII-lea, un grup de oameni cultivînd o sociabilitate dintre cele mai rafinate, încît vorbirea proprie, resimțită ca o exprimare prea directă și prea instinctivă a gîndirii, era sistematic înlocuită cu metafora învăluitoare.

Încă din epocă, Baudeau de Somaize a constituit *Dicționarul prețioaselor*, reprodus în antologia *Les Précieux et les Précieuses*, publicată în 1939 de G. Mongrédien la Mercure de France. Nu numai obiectele, lucrurile sau ființele, dar și acțiunile socotite prea aproape de nevoile ordinare ale vieții erau înlocuite de prețioși prin cîte o metaforă mai mult sau mai puțin transparentă, în acord cu sentimentul lor asupra convenientelor sociale. Cineva care cerea să se reteze feștila arsă a unei lumînări spunea: *„ôtez la superflu de cet ardent"* (desprindeți superfluul acestui obiect arzător), înlocuind astfel termenul propriu particular cu unul general. A se pieptăna devenea *délabyrinther ses cheveux* (a-și delabirintiza părul); a se scălda dădea loc metaforei mitologice *visiter les Naïades* (a vizita naiadele); purtătorii unei litiere erau *des mulets baptisés* (catîri botezați); obrajii erau *les trônes de la pudeur* (tronurile pudorii); sînii erau *les coussinets d'amour* (pernițele amorului); un poet era *un nourrisson des Muses* (un sugaci al muzelor); o oglindă era *un conseiller des grâces* (un sfătuitor al grațiilor) etc.

3. Metafora ca mijloc al potențării impresiei

Un cercetător în domeniul psihologiei ale cărui merite au fost deseori remarcate, Chr. Ruths *(Induktiveuntersuchungen über die Fundamentalgesetze der psychischer Phäenomene,* I Bd., *Experimentaluntersuchungen über Musikphantome,* 1898), a observat existența a două legi care domină desfășurarea procesului sufletesc: legea *substituției* și aceea a *progresiei*. O stare sufletească are tendința să evoce o altă stare înlocuitoare, într-un fel oarecare mai intensivă decît cea dintîi. Existența acestor legi le-a studiat Ruths cu prilejul așa-ziselor „fantome muzicale", adică a imaginilor care se trezesc în spiritul nostru la auzirea muzicii, dar nu numai cu acest prilej. Miturile și legendele ar fi și ele, după Ruths, produsele unor substituții progresive. Imaginile visului ar apărea pe aceeași cale. Cîteva observații personale veneau să confirme legea substituțiilor progresive. Într-o zi, autorul se desparte de cineva; noaptea el visează că a murit și ia dispoziții în vederea înmormîntării sale. Ideea morții apare astfel în vis ca produsul unei substituiri progresive a ideii despărțirii.

O. Sterzinger *(Das Steigerungsphänomen beim künstlerischen Schaffen,* în *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XII, 1917) a coroborat observațiile lui Ruths cu cele ale altor autori care s-au oprit în fața problemei visului, ca, de pildă, J. Scherner *(Das Leben des Traumes,* 1861). Într-o zi i se rupe lui Volklet un nasture în două; noaptea el visează că nasturele s-a rupt în multe bucățele. Scherner povestește cazul unei doamne care, speriindu-se de un cerșetor găsit în fața ușii ei, îl visează noaptea îndreptînd dinți amenințători către ea. Sterzinger însuși povestește cum, închiriind o cameră

liniștită pentru a putea lucra, descoperă în ea o ușă condamnată și care conducea către locuința altcuiva; noaptea el visează cum încăperea închiriată are trei uși, dintre care una dădea într-o bucătărie zgomotoasă, alta — într-o odaie în care cineva cînta la vioară, a treia — într-un loc în care se găseau o mulțime de canari închiși în colivii. În cazurile tuturor acestor visuri s-au produs, deci, substituții progresive.

Ruths exprimase părerea că înseși comparațiile și metaforele gîndirii zilnice sau ale poeților sînt tot rezultatul unor substituții progresive. Scopul unei comparații sau al unei metafore ar fi să facă mai clare, mai comprehensibile, anumite lucruri sau episoade: un proces care izbutește prin înlocuirea acelor lucruri sau episoade prin altele mai clare, mai pregnante, decît cele dintîi. Sensul progresiv al unei metafore a fost, dealtfel, observat încă din antichitate. Quintilian afirmase că metafora *(translatio)* trebuie să fie mai puternică decît expresia proprie pe care o înlocuiește: *„plus valere eo quod expellit"*. Cercetarea se găsea ajunsă la aceste rezultate cînd Sterzinger a avut ideea să întrebe pe doi poeți, care au consimțit să se supună experimentărilor sale, asupra semnificației estetice a imaginilor produse chiar atunci de ei, lămurind astfel fenomenul potențării în actul creației artistice. Totalizînd declarațiile obținute, în condiții experimentale destul de grele, Sterzinger a observat că potențarea apare fie ca *mărire (Vergrösserung)*, fie ca *multiplicare (Vervielfachung)*, fie ca *întărire (Verstärkung)*. Poeții au dat unul sau altul din aceste răspunsuri atunci cînd au fost întrebați asupra motivelor care i-au oprit în fața vreuneia din imaginile lor; în declarațiile lor au arătat că au voit să mărească, să întărească sau să multiplice impresia de la care au pornit. Calea spinoasă a unor lucrări experimentale cu poeți observați chiar în actul creației mi se pare inutilă. Prin intuiție simpatetică noi putem să ne dăm destul de bine seama care este intenția estetică a potențării prin mărire, întărire sau multiplicare în vocabularul tradițional sau în formulele consacrate ale poeziei din toate timpurile, precum: pe veci; e mult; e foarte mult de atunci; niciodată (cp. *Nevermore* a lui Poe); mii de... (cp. versurile celebre ale lui

Catul care îi cere Lesbiei „o mie de sărutări și încă o mie"); apoi în preferința poeziei și a basmului pentru supraomenesc, pentru eroi, uriași și pitici, pentru formele neobișnuite ale binelui și ale răului, ale fericirii și ale nenorocirii. Intenția intensificatoare a poeziei este incontestabilă pentru întregul ei domeniu și pentru mijloacele ei speciale. Ce trebuie să înțelegem însă prin potențarea poetică în general și prin aceea obținută în mod special prin metaforă?

Fr. Kainz *(Zür dichterischen Sprachgestaltung*, în *Zeitschrift für Aesthetik* etc., XVIII Bd., 1924) este de părere că Sterzinger înțelege noțiunea potențării într-un chip oarecum material, cantitativ. O precizare a noțiunii este, deci, necesară: „O reprezentare, termenul unei comparații, o imagine pot fi considerate ca progresive (observă Kainz) atunci cînd degajează un efect sentimental mai puternic decît expresiile pe care le înlocuiesc". Dacă ar fi înțeles noțiunea potențării în felul acesta, Sterzinger n-ar fi ajuns la concluzia că legea substituțiilor progresive prin metaforă cunoaște și unele excepții, ca în exemplul în care unul din poeții cercetați a declarat că în metafora: *„Ihr Brief rauschte daher in grossen schweren Schwingenschlägen"* (scrisoarea ei freamătă cu mari, cu grele zvîcniri de avîntare) a ezitat între acest din urmă cuvînt și echivalentul său *Flügelschlägen* bătăi de aripă, dar s-a hotărît pentru cel dintîi, deși i s-a părut că are o putere evocatoare mai mică. Kainz observă însă, împotriva lui Sterzinger, și chiar a subiectului său de experimentare, că *Flügelschlägen* (bătăi de aripă), deși mai concret, mai reprezentabil, este totuși mai sărac, mai banal, decît *Schwingenschlägen* (zvîcniri de avîntare), care este mai solemn, mai poetic, capabil să producă o atmosferă sentimentală mai puternică. Subiectul lui Sterzinger s-a hotărît, deci, într-un sens progresiv.

În ce relație stau cele două funcțiuni estetice ale metaforei discutate pînă acum: funcțiunea sensibilizatoare și funcțiunea intensificatoare? Cînd citim în T. Arghezi (*Icoane de lemn*, p. 175): „În luna morții mierlelor s-a văietat în salcîmii stăreției, bătute cu alicele ploii, multă vreme o cucuvaie", metafora „alicele ploii" are o semnificație sensibilizatoare, ca una care ne mijlocește repre-

zentarea mai vie a picăturilor de ploaie. Cînd însă în același loc citim : „Am închis ușile și am aprins lampa în mormîntul chiliei“ avem impresia hotărîtă că „mormîntul chiliei“ este un mod exagerat de a vorbi ales de poet pentru a produce o impresie sentimentală mai puternică și că, prin urmare, sensul acestei exprimări metaforice este intensificator.

Există, deci, posibilitatea de a distinge intenția estetică a fiecărei metafore și a o atribui uneia din cele două funcțiuni observate pînă acum. Trebuie totuși adăugat că, într-o a treia categorie, intră acele metafore care au deopotrivă funcțiune sensibilizatoare și intensificatoare, în care sensibilizarea este un mijloc al intensificării. Cităm, ca exemplu, următorul pasaj din Arghezi, în care poetul ne descrie o seară bîntuită de o ceață groasă : „E o ceață de praf des, văzduhul închegat cu lapte și felinarele n-au altă putere decît să conție o electricitate covăsită. Am așteptat în colțul unei străzi douăzeci de minute un vagon de tramvai cu cai și am apucat pe cel din urmă. Nu știu dacă puteam răzbi cu piciorul, pînă dimineața, tunelurile de talc și străzile de funingine albă“ (*op. cit.*, p. 135). Examinînd metaforele acestei descripții, este evident că „văzduhul închegat cu lapte“, felinarele care conțin „o electricitate covăsită“, „tunelurile de talc“ și „străzile de funingine albă“ sînt metafore care urmăresc nu numai să aducă mai viu în față aspectele respective, dar în același timp, odată cu exagerarea impresiilor, să determine un sentiment mai viu în legătură cu ele. Un tunel de „talc“ și o stradă de „funingine albă“ este nu numai un aspect mai viu al închipuirii, dar în același timp un spectacol straniu, oarecum înfricoșător. Sensibilizarea și intensificarea fuzionează în aceste metafore.

4. Funcțiunea unificatoare a metaforei

O altă funcțiune estetică a metaforei, observată și ea uneori, este aceea de a sublinia unitatea dintre feluritele date ale sensibilității. Dincolo de deosebirile dintre lucruri, sesizăm unitatea lor mai profundă, și această descoperire, care face din metaforă un adevărat instrument

de cunoaștere, ne încîntă ca orice descoperire a spiritului. Simboliștii francezi, mergînd pe căi deschise altădată de mistici, au numit metaforele considerate în funcțiunea lor unificatoare : *corespondențe*, și Baudelaire le-a consacrat acestora un sonet care alcătuiește un fel de artă poetică a întregului curent literar :

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

*

Natura e un templu ai cărui stîlpi trăiesc
Și scot adesea vorbe ciudate și obscure ;
Și-n viață omul trece mereu printr-o pădure
De simbole ce-l cearcă c-un ochi prietenesc.

Ca niște lungi ecouri care din depărtare
De-a valma se confundă într-un acord profund,
Vast, unitar ca noaptea sau zările solare,
Parfumul și culoarea și sunetu-și răspund.

Sînt proaspete parfumuri ca trupuri de copii,
Dulci ca un ton de flaut, verzi ca niște cîmpii,
Iar altele, corupte, de preț, triumfătoare,

Avînturi infinite în firea lor purtînd,
Ca moscul, chihlimbarul, tămîia, smirna care
Ne cîntă bucuria din simţuri şi din gînd.

(trad. de Al. Philippide)

Dacă citim cu atenţie sonetul lui Baudelaire, observăm că el vorbeşte despre trei lucruri deosebite, şi anume : 1. de simbolismul naturii, adică de unitatea aspectelor într-un plan mai adînc ; 2. de o calitate morală a lor deopotrivă cu a omului (*„L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers"*) şi 3. de unitatea senzaţiilor noastre, adică de aşa-numitele cenestezii (*„Les parfums, les couleurs et les sons se répondent"*), pe care psihologii moderni le-au studiat în unele contribuţii de specialitate. Sînt, în adevăr, numeroase afinităţile dintre impresiile noastre, pe care le scot la iveală zicerile metaforice ale limbii comune sau ale poeţilor. Dacă încercăm să introducem o ordine în enormul material care ne stă la dispoziţie, distingem următoarele categorii ale unificării metaforice pe care le vom ilustra cu cîteva exemple : I. unificarea unei impresii morale cu o impresie sensibilă, fie aceasta : a. optică — 1. formă (un cap *pătrat*, un caracter *rectilin*) ; 2. dimensiune (o inteligenţă *vastă, profundă, înaltă*, un suflet *mic*) ; 3. culoare (ca atunci cînd se vorbeşte în mod general de *culoarea* unui jurnal sau a unui partid politic ; există un întreg limbaj emblematic al culorilor bazat pe unificări metaforice şi potrivit căruia invidia e figurată prin *verde*, dragostea prin *roşu*, inocenţa prin *alb*, gelozia prin *galben*, melancolia prin *violet* etc.) ; b. acustică (un suflet *melodios*) ; c. tactilă (purtarea cuiva e *aspră* ; altcineva are maniere *onctuoase* sau caracter *tare* ; proverbul vechi vorbea de *dura lex*) ; d. gustativă (un sentiment *dulce* ; un caracter *acru* ; o decepţie *amară* ; o glumă *sărată*) ; e. olfactivă (o amintire *parfumată* ; moravuri *pestilenţiale*) ; f. termică (un om *rece*, un suflet *cald*, o discuţie *aprinsă*) ; g. musculară sau motrice (un spirit *iute* sau *lent*) ; h. organică (o deprindere *scîrboasă* ; cineva e *însetat* de dreptate ; altul are o mare *foame* de ştiinţă) ; II. unificarea unei impresii sensibile cu altă impresie sensibilă, în infinitele combinaţii dintre diver-

sele date ale senzoriului (o formă poate fi *melodioasă* ; un contur e *vag* ; fr. *flou* redă mai bine asociaţia cenestezică între optic şi tactil, o culoare e *dulce, caldă* sau *rece* ; un desen e *ferm* ; se vorbeşte despre un roz *leşinat* ; o voce este *clară* sau *întunecată* ; ea mai poate fi *aspră, dulce* sau *caldă* ; se mai spune că o stofă este *dulce* la pipăit etc., etc.).

Dacă din domeniul zicerilor comune trecem la cele găsite de poeţi, metaforele în funcţiunea lor unificatoare ne apar, de asemenea, în număr nelimitat. Dublîndu-şi teoria prin practica sa poetică, Baudelaire scrie în *Tout entière*, evocînd pe iubita lui : *„O, métamorphose mystique ! / De tous mes sens fondus en un ! / Son haleine fait la musique / Comme sa voix fait le parfum"* (O, metamorfoză mistică / A tuturor simţurilor mele topite într-unul singur ! / Răsuflarea sa este muzică / După cum glasul îi este parfum).

R. de Reneville (*L'expérience poétique*, 1938), a spicuit în Rimbaud mai multe cenestezii, ca atunci cînd în *Enfance* poetul notează : *„A la lisière de la forêt / Les fleurs du rêve tintent, éclatent, éclairent"* (La marginea pădurii / Florile visului sună ca un clopot, plesnesc, luminează) ; sau cînd observă în *Villes*, I : *„Des vêtements et des oripeaux éclatants comme... la lumière des cimes"* (Veşminte şi zdrenţe strălucitoare ca... lumina culmilor) ; pentru a nu mai vorbi de acea flacără jucăuşă care poetului i se pare ca o detunătură de armă răsunînd după vecernii *„un feu follet, blême / Comme un coup de fusil après les vêpres"* (un foc jucăuş, palid / Ca o împuşcătură după ora vecerniei) (*Jeune ménage*). Tot lui Rimbaud i se datoreşte textul clasic al cenesteziilor acustic-optic în sonetul *Voyelles : „A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu"* (A negru, E alb, I roşu, U verde, O albastru).

Un analist aplicat, germanul Ernst Jünger, ne-a dat în *Lob der Vokalen (Lauda vocalelor*, în volumul *Blätter und Steine)* o analiză a vocalelor în funcţiunea lor evocatoare. Dacă observaţiile lui E. Jünger nu pot fi considerate ca nişte sigure cuceriri ale ştiinţei, ele nu sînt mai puţin interesante ca exemple de metafore unificatoare ale unei impresii sensibile cu una morală sau a

două impresii sensibile în asociații cenestezice. În această din urmă privință va fi interesant de urmărit, întru cît cenesteziile lui Jünger coincid cu cele ale lui Rimbaud. Iată analiza poetică a vocalei *a*, considerată mai întîi ca un simbol moral : „A, care ocupă aproape în toate alfabetele primul loc, trebuie privit ca regele necontestat al tuturor vocalelor. Chiar acolo unde nu-l întrebuințăm decît ca un simplu semn, el semnifică primordialul și preponderentul. În *Apocalipsul* lui Ioan, vocala *a* este dată drept simbol al primordialului și atoatecuprinzătorului (aluzie la cuvintele Domnului în *Apocalips*, 1, 8 : «Eu sînt alfa și omega»), și în logică, egalizat cu sine însuși, semnifică principiul identității (a=a)... Iacob Grimm laudă pe *a* ca pe prima și cea mai nobilă vocală, care în același timp ar fi mama tuturor sunetelor. Această din urmă comparație (adaugă Jünger) nu mi se pare însă fericit aleasă. *A* este mai degrabă sunetul patern, supremul și regescul semn al puterii părintești. În el răsună în același timp înălțimea și vastitatea cuprinzătoare a vieții și a puterii. Această dublă dimensiune apare cu strălucire în cuvîntul germanic *Aar*, căruia îi corespunde în lumea maternă silaba *Ur*, capabilă să trezească în noi reprezentarea adîncimii obscure și a originii, și care face parte din cuvintele exprimînd mai bine spiritul germanic al limbii." Cît despre cenesteziile lui, E. Jünger notează : „Culoarea pe care ar trebui s-o alegem pentru *a* ar trebui să fie purpura..." Este izbitoare în acest punct incoincidența simbolizărilor și a cenesteziilor lui Jünger cu acele ale lui Rimbaud, care scrie : *„A, noir corset velu de mouches éclatantes / Qui bombillent autour des puanteurs cruelles / / Golfe d'ombre..."* (*A*, negru corset împăroșat cu muște strălucitoare / Care bîzîie în jurul crudelor pestilențe / Golf de umbră...) La fel se întîmplă cu *o* ; la Rimbaud : *„O bleu... silence traversé des Mondes et des Anges"* (O albastru... tăcere străbătută a lumilor și îngerilor), în timp ce la Jünger *o* este „sunetul aristocrației... printre culori, i se subordonează galbenul, și, printre metale, aurul". Asemănătoare pînă la un punct sînt cenesteziile lui *e* ; la Rimbaud : *„E blanc... candeur des vapeurs et des tentes, / Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelle"* (E alb... candoarea aburilor

și a corturilor, / Lance a mîndrilor ghețari, regi albi, fiori de ombelă") (de flori) ; la Jünger : „Cu *e* se coordonează întinderea șesului. Cele două domenii care se întîlnesc și se întretaie în acest sunet sînt cel al golului și al sublimului. Cu *e* se potrivește culoarea albă ; cuvinte precum *Meer, Shnee, See* și *Seele* posedă o strălucire radioasă."

Apropieri se pot face și între cenesteziile lui *i* dar aici precedentul lui Rimbaud pare să nu fi fost fără înrîurire : *i* este pentru Jünger sunetul vieții (cp. fr. *vivre*), și culoarea lui ar fi roșu-închis, ca acela care se vede pe mesele măcelarilor, încît, adăugă Jünger, Rimbaud avea dreptate cînd îl compara cu o vărsare de sînge : *„i, pourpres, sang craché"* (I, purpure, sînge scuipat). Unele înrîuriri ni se par a descifra și în interpretarea pe care Jünger o consacră vocalei *u*, în care „s-ar întruni tainele reproducerii și ale morții... Domeniul său cuprinde temeliile lumii minerale și maritime". Tonul său coloristic ar fi întunecat și liniștit. Cp., deci, la Rimbaud : *„U, vert, vibrements divins des mers virides"* (*U* verde... vibrări divine ale mărilor verzi). Gradul de convergență a metaforelor cenestezice țesute în jurul vocalelor poate fi controlat și printr-un alt document, puțin cunoscutul sonet *Sonuri și colori* al lui Mircea Demetriade (în *Românul*, decembrie 1906 ; reprodus în N. Davidescu, *Din poezia noastră parnasiană*. Antologie critică, 1943), care, deși inspirat de Rimbaud, nu aduce mai puțin răsfrîngeri din implicațiile proprii limbii noastre.

Alb A ; E, *gri* ; I, *roșu, un cer de asfințire,*
Albastru O, *imensul în lacuri oglindit,*
U, *mugetul furtunii și-al crimei colț vădit,*
Alcovul criptei negre, lugubră prohodire.

A, *rază săgetată de astru-n răsărire*
Cînd zorile în boabe de rouă s-au topit
Căzînd pe flori, pe iarbă, pe lanu-ngălbenit ;
A, *verbul peste ape născînd eterne fire.*

E, *gîndul meu de sceptic, simbol saturnian ;*
I, *sînge și incendii, fîșii învăpăiate,*
Din trîmbițe vestind-o virila libertate.

O, freamătul de coarde, un mit din Ossian,
Ciocniri de pietre scumpe, murmur eolian
Pe harpele albastre de îngeri înstrunate.

Nu numai Mircea Demetriade, dar şi alţi poeţi români care au stat sub influenţe simboliste au cunoscut metafora în ambele ei funcţiuni unificatoare. Aşa Macedonski, cu versurile lui din *Epoda de aur*: „Dar sînge ce curge din nori / înalţă fanfare de goarne". De la Macedonski tehnica cenesteziilor a fost uneori folosită de poeţii noştri, dar cel care a dus-o pînă la un mare grad de virtuozitate a fost Al. Philippide, în al cărui volum *Aur sterp,* 1922, putem spicui un mare număr de exemple, precum: „leagănul albastru al tăcerii"; „Tremurătoarea rază albăstrie / Melodios s-aşterne pe covor / Ca un fior... fior albastru..."; „mute melodii de lună"; „muzica surîsurilor lunii"; „somnul mătăsos al lunii pline"; „plînsul auriu al unei stele"; miresme moi"; „albastre de tăcere"; „goarna luminii"; „un vînăt vînt de spaimă" etc.

O problemă din cele mai pasionante este aceea relativă la temeiul şi necesitatea unificărilor metaforice. Ch. Baudelaire, care, mergînd pe căi practicate mai înainte de unii romantici, de un E. T. A. Hoffmann sau un Gérard de Nerval (aşa cum a dovedit-o Jean Pommier în *La Mystique de Baudelaire,* 1932), a contribuit atît de mult la răspîndirea tipului unificator al metaforei, scrie în articolul pe care i-l consacră lui V. Hugo (1861), în *L'art romantique,* p. 30: „La poeţii cei mai buni nu există metaforă, comparaţie sau epitet care să nu fie produsul unei adaptări matematic exacte în împrejurările actuale, pentru că aceste comparaţii, metafore şi epitete sînt culese din fondul neistovit al *universalei analogii*".

Baudelaire credea, deci, în potrivirea *matematică* dintre termenii întruniţi în interiorul metaforei unificatoare. Metaforele unificatoare ar avea, deci, un temei necesar. Ele nu pot fi altfel decît sînt pentru că se întemeiază pe o afinitate certă dintre lucruri, pe analogia lor irefragabilă. Dar dacă metaforele unificatoare sînt necesare, ele sînt şi universale, adică se impun oricărui spirit. În adevăr, atunci cînd întîmpini în Philippide metafora „leagănul albastru al tăcerii" îţi dai seama că asociaţia aceasta de cuvinte nu este o simplă construcţie artistică, adică una al cărei înţeles poate fi realizat numai de poet; metafora amintită se impune oricui, şi, fiind universală, putem spune că este şi necesară.

Dar, oare, metaforele cenestezice ale vocalelor în scopul lui Rimbaud posedă în acelaşi fel o necesitate constrîngătoare? Am văzut că cenesteziile vocalelor sînt în parte altele pentru E. Jünger şi Mircea Demetriade. Împrejurarea aceasta n-ar avea, dealtfel, atîta însemnătate pentru că deosebirea poate proveni din aceea că metaforele care se dau drept cenestezii sînt, de fapt, asociaţii consecutive. Aşa avem impresia că se întîmplă cu falsa cenestezie a lui *e* în sonetul lui Mircea Demetriade: „*E*, gri", „*E*, gîndul meu de sceptic, simbol saturnian". Dacă Demetriade face din *e* un simbol al îndoielii (gri), lucrul poate proveni din aceea că poetul l-a interpretat sub sugestia interjecţiei interogative româneşti *ei*?, dînd astfel o asociaţie consecutivă drept o asimilare simultană. Dealtfel, chiar dacă numai unele dintre cenestezii sau din celelalte metafore unificatoare se impun cu necesitate, tot este necesar să ne întrebăm care poate fi temeiul lor obiectiv. Multe ipoteze s-au emis în această privinţă, încă din epocile vechi ale cugetării. Vom înfăţişa pe unele din acestea în legătură cu cîteva din tipurile metaforei.

Baudelaire se adresează iubitei lui în *Causerie*, spunîndu-i: „*Vous êtes un beau ciel d'automne, claire et rose*" (Eşti un cer frumos de toamnă, limpede şi trandafiriu). Metafora cosmologică pentru frumuseţea femeii apare şi în altă poezie a lui Baudelaire, în *Ciel brouillé*: „*Tu ressembles parfois à ces beaux horizon / Qu'allument les soleils des brumeuses saisons...*" (Semeni uneori cu frumoasele orizonturi / Pe care le aprind anotimpurile ceţoase...)

Paralelizarea chipului omenesc cu aspectele naturii apare şi la T. Arghezi, un poet de atîtea ori redevabil viziunilor baudelaireene: „Obrajii tăi mi-s dragi / Cu ochii lor ca lacul / În care se-oglindesc / Azurul şi copacul" *(Creion)*. S-ar putea compara metafora cosmologică cu acele armonii proprii unora din pînzele Renaşterii, în care un chip omenesc este pictat pe un fond de vaste

peisaje, consunînd cu el în chip misterios. J. Pommier semnalează autocomentarul metaforelor cosmologice în *Petits poèmes en prose,* unde Baudelaire atribuie unui instinct mistic înclinaţia poetului de a-şi situa iubita într-un peisaj asemănător cu ea, astfel încît femeia să-şi găsească „drept oglindă propria ei corespondenţă". Pommier crede a putea desluşi pentru această orientare unele izvoare în misticul suedez Swedenborg (1688—1772), pentru care cerul era un mare om de o frumuseţe perfectă. Izvoarele metaforelor cosmologice pot fi însă căutate mai departe. Ideea universului întreg ca un imens organism frumos o găsim în *Timaeus* a lui Platon. Tot aici aflăm şi ideea subsecventă că fiinţa perfectă a universului cuprinde în sine toate celelalte fiinţe, care, prin natura lor, sînt asemănătoare universului. „Dumnezeu, explică Timaeus (30 d), hotărînd să formeze Lumea cît mai asemănătoare cu cea mai frumoasă din fiinţele inteligibile şi cu o Fiinţă desăvîrşită întru totul, a făcut din lume o Fiinţă vie unică, vizibilă, cuprinzînd în sine toate fiinţele vii care, prin natura lor însăşi, sînt deopotrivă cu Universul."

Ideea raportului de analogie dintre fiinţele vii şi univers, şi, mai cu seamă, dintre om şi totalitatea lumii, adică dintre microcosm şi macrocosm, a apărut, dealtfel, şi în lunga tradiţie aristotelico-stoică, de unde ea s-a transmis Renaşterii. Pentru mulţi din gînditorii acestei epoci, omul aparţine prin corpul său lumii materiale, ale cărui elemente el le conţine în formă condensată ; ca fiinţă inteligibilă, el este apoi de origine siderală, şi, prin sufletul său, el este o scînteie divină, o parte din principiul suprem al vieţii. Conţinînd în sine toate planurile universului, el are putinţa să-l răsfrîngă în întregime. Din numeroasele texte care ar putea fi spicuite în Cusanus, Campanella sau Paracelsus, pentru a ilustra chipul în care Renaşterea îşi reprezenta raportul dintre microcosm şi macrocosm, reproducem pe unul dintre cele mai răspicate : *Humana vero natura,* scrie Cusanus *(De docta ignorantia,* III), *est illa quae et supra omnia Dei opera elevata el paulominus Angelis minorata intellectualem et sensibilem naturam complicans ac universa intra se constringens,* *u t m i c r o c o s m o s aut parvus mundus a veteribus rationabiliter vocitetur"* (Natura umană este în adevăr aceea care a fost aşezată deasupra tuturor operelor lui Dumnezeu şi puţin dedesubtul îngerilor, ea cuprinde în sine natura intelectuală şi pe cea sensibilă, şi concentrează întregul univers ; ea este un microcosm sau o lume mică, după cum era numită în chip raţional de către cei vechi). Analogia dintre microcosm şi macrocosm ar fi temeiul metaforelor cosmologice, adică al acelora care unifică un aspect uman cu unul cosmic. Este o ipoteză mistică în faţa căreia poeţii s-au oprit uneori, dar pe care trebuie s-o considerăm depăşită şi inacceptabilă în viziunea ştiinţifică a lumii, care nu poate considera persoana umană ca pe o reproducere, fie şi în dimensiuni mai mici, a întregului univers, ci ca pe una din verigile dezvoltării acestuia, caracterizată prin forme şi funcţiuni inexistente înainte de apariţia omului. Omul nu rezumă universul, ci îi adaugă ceva, îl îmbogăţeşte. Identitatea dintre microcosm şi macrocosm este o ipoteză apărută înainte de considerarea evolutivă a lumii. Ipoteza aceasta nu poate aduce, deci, nici un folos acelora care vor să-şi explice adevărul metaforelor cosmologice, deşi ea a putut juca un rol oarecare în plăsmuirea lor de către poeţii hrăniţi din spiritul vechilor culturi.

Alături de metafora cosmologică există metafora personificatoare, prin care aparenţa umană nu mai este extinsă pînă la dimensiuni cosmice, ci înfăţişările cosmice sînt interiorizate, făcute deopotrivă cu omul. O unitate este sesizată şi de data aceasta, şi anume aceea dintre aspectele naturii şi viaţa interioară a omului. Ce raporturi dintre lucruri asigură, oare, adevărul unei metafore personificatoare, ca, de pildă, aceasta, spicuită în L. Blaga : „Un vînt de seară aprins sărută cerul la apus" ? Sărutul aprins pe care vîntul de seară îl dă cerului crepuscular este o metaforă care ne permite să cuprindem într-unul din aspectele naturii o viaţă interioară deopotrivă cu a noastră. În metaforele personificatoare ni se relevă o expresie a naturii la fel cu aceea a sufletului omenesc. Cum este, oare, lucrul posibil, şi, mai cu seamă, cum simţim că personificarea este adevărată ? S-a spus că expresia unei figuri omeneşti sau a unui personaj ni

se impune pentru că ea evocă, prin asociație de idei sau prin imitație, unele conținuturi sufletești, pe care apoi le atribuim aspectului care ni le-a sugerat. „Expresia“ ar fi, așadar, rezultatul proiectării simpatetice a unor stări personale în obiectul care le-a provocat. Pentru ca o „expresie“ să apară, ar fi necesar ocolul prin conștiința de sine a individului care o intuiește. Teoreticienii simpatiei estetice au dezvoltat în forme felurite această explicație. Cît de insuficientă rămîne însă ea, ne apare limpede dacă ne gîndim că nu orice aspect exterior poate sugera orice conținut sufletesc; ci fiecare aspect nu poate trezi în sufletul nostru decît anumite conținuturi, a căror posibilitate este dată în structura obiectivă a aspectului exterior. Dacă este adevărat, după cum ne asigură teoreticienii simpatiei estetice, că proiectăm în obiect propriile noastre stări, că îl însuflețim prin propria noastră viață interioară, nu este mai puțin adevărat că noi nu putem revărsa în obiect decît ceea ce el poate conține și numai ceea ce, prin felul său de a fi, a putut trezi în noi.

Metaforele cenestezice de tipul acelora preconizate de Baudelaire par a autoriza, la rîndul lor, o anumită ipoteză. Dacă există o „corespondență“ între sunete, culori, parfumuri etc. lucrul se datorește, poate, faptului că toate aceste calități sensibile sînt în realitate și în mod originar unitare, varietatea lor fiind un efect derivat și ulterior.

Misticii au susținut uneori aceasta, așa, de pildă H. de Balzac, care sub influențe swedenborgiene notează la sfîrșitul povestirii sale *Louis Lambert* aceste cugetări, atribuite eroului său: *„L'unité a été le point de départ de tout ce qui fut produit; il en est résulté des Composés mais la fin doit être identique au commencement“* (Unitatea a fost punctul de plecare al întregii creații; au apărut în mersul acesteia lucruri compuse, dar sfîrșitul trebuie să fie identic cu începutul). Și mai departe: *„L'Univers est donc la variété dans l'Unité. Le Mouvement este le moyen, le Nombre est le résultat. La fin est le retour de toutes choses à l'unité, qui est Dieu.“* „Universul este, așadar, varietatea în Unitate. Mișcarea este mijlocul, Numărul este rezultatul. Scopul este înapoierea tuturor lucrurilor în unitatea care este Dumnezeu.) Metafora, făcîndu-ne să simțim afinitatea lucrurilor și aceea a aspectelor sensibile, coboară, oare, sub varietatea lor aparentă în unitatea lor profundă și originară? Ipoteza unității universale ne-ar face s-o credem. Ea pare însă inutilă, deoarece lucrurile pot să se asemene fără să se confunde, asemănarea neindicînd neapărat identitatea.

Istoria mai nouă a doctrinelor estetice a încercat să elimine vechile ipoteze mistice care explicau unificările metaforice prin unitatea lucrurilor. Astfel, o autoare care și-a cîștigat merite în aplicarea punctului de vedere psihologic în problemele estetice, E. Landmann-Kalischer, *Ueber künstlerische Wahrheit* (*Zeitschrift f. Aesth.*, I, 1906), scrie: „Nu trebuie să conchidem, așa cum au făcut-o de atîtea ori romanticii, pornind de la existența unor conexiuni proprii artei, pentru a ajunge la aceea a unor conexiuni dintre lucruri. În timp ce Bernhardi găsea în metaforă o expresie a faptului că o legătură ascunsă ar uni lumea sensibilă și spirituală, despărțirea dintre acestea fiind numai aparentă, noi trebuie să ne mulțumim, dacă este vorba să valorificăm diferitele conținuturi simțite în artă ca adevărate, a vedea în metaforă o simplă expresie lingvistică pentru echivalența psihică a reprezentărilor comparate.“ Echivalența psihică ar consta din faptul că reprezentările întrunite în interiorul unei comparații sau metafore degajează sentimente asemănătoare după felul sau intensitatea lor. Justețea acestor constatări poate fi mai bine pusă în lumină, crede E. Landmann-Kalischer, dacă ne oprim în fața acelor comparații sau metafore pe care nu le simțim ca adevărate. Dacă unele metafore sau comparații ni se par false sau exagerate, lucrul ar proveni din aceea că termenii întruniți înlăuntrul lor n-ar degaja același fel de sentimente. Autoarea citată spicuiește undeva această metaforă, potrivit căreia „Schiller, la auzul unei violine, se simți împietrit“: metafora i se pare autoarei falsă deoarece echivalențele sentimentale ale *cîntecului violinei* și ale *împietririi* par neasemănătoare, atît după felul, cît și după intensitatea lor. Trebuie să spunem că explicația dată de E. Landmann-Kalischer nu ni se pare deloc satisfăcătoare. Căci dacă sentimentele pe care le degajează aparențele sensibile conexate în construcția metaforică

sînt sau nu asemănătoare, împrejurarea provine, fără îndoială, din faptul că aceste aspecte sensibile sînt într-un fel sau altul ele însele asemănătoare sau nu. Pretinsa explicație psihologică amintită aici n-ar izbuti astfel decît să amîne soluția problemei propuse, cercetătorul trebuind să afle în ce consistă asemănarea obiectivă, reală, a aspectelor care au degajat sentimente asemănătoare. Cînd, de pildă, consider metafora „miresmele crinului strigară zadarnic" (I. Vinea), nu este deloc îndestulător să spun că impresia de adevăr care însoțește această metaforă provine din faptul că „miresmele crinului" și senzația acustică creată prin verbul „strigară" descătușează aceeași emoție vehementă, deoarece rămîne încă necesar a afla motivele obiective, date în natura însăși a lucrurilor, pentru care cele două aspecte provoacă același fel de emoție.

O cucerire mai veche a psihologiei se impune în acest moment al raționamentului nostru, pentru a încerca să dăm un alt răspuns întrebării pe care ne-am propus-o. Este așa-zise lege a *specificității simțurilor*, observată de fiziologul Johannes Müller încă din veacul trecut și potrivit căreia nervii senzitivi răspund cu același fel de senzații, oricare ar fi natura agentului care i-ar acționa. Așa, de pildă, senzația de lumină produsă, de obicei, sub acțiunea undelor eterice poate fi determinată și de o lovitură mecanică sau de un curent electric descătușat asupra retinei. Uneori cauze interne, precum cele datorite unor influențe chimice, rezultînd din introducerea anumitor substanțe în sînge sau iritația cauzată de o congestie a țesuturilor, pot și ele determina senzația luminoasă. Curentul electric, lucrînd asupra nervilor tactului, auzului și gustului, poate provoca și senzație de tact, acustică sau gustativă. Descoperirea lui Johannes Müller a făcut mare vîlvă la vremea ei, și filozofii neokantieni (de pildă, Lange în *Geschichte des Materialismus*) au citat-o ca pe o confirmare a kantismului, venită din partea științelor experimentale. Căci dacă fenomenul specificității simțurilor este bine observat, atunci rezultă că noi nu cunoaștem lucrurile înseși, ci numai chipul în care le răsfrînge organizația noastră psihofizică. Pe de altă parte, dacă am putea subscrie observațiile lui Johannes Müller, fenomenul metaforei ar deveni și el îndată explicabil, identitatea impresiilor unificate de metaforă fiind un rezultat al posibilității diferitelor simțuri de a fi acționate prin același agent exterior, sau posibilitatea unor agenți deosebiți de a lucra asupra aceluiași simț. Am putea, oare, spune că „miresmele crinului strigară" este o metaforă posibilă pentru că efluviile crinilor ar putea lucra deopotrivă asupra simțului olfactiv, ca și asupra celui acustic, pentru că *miresmele* și *strigătul* ar putea lucra deopotrivă asupra ambelor simțuri ? Specificitatea simțurilor ar aduce atunci dezlegarea enigmei metaforei.

Un psiholog francez care a confruntat, într-o epocă mai recentă, vechile teorii ale lui Müller cu cîștigurile mai noi ale fiziologiei, P. Bourdon (în *Les sensations*, capitolul din *Traité de psychologie*, I, 1923, al lui G. Dumas), a arătat însă că fenomenul specificității simțurilor nu este categoric verificabil decît în ce privește simțul văzului, capabil a fi adus să răspundă prin senzații de lumină chiar atunci cînd este acționat de alți excitanți decît aceia care îl impresionează de obicei. Pe de altă parte, nu este deloc adevărat că orice excitant poate lucra asupra oricărui simț. Așa, de pildă, lumina nu lucrează asupra tactului (deși, după cum am văzut, un poet a putut construi metafora : „somnul mătăsos al lunii pline"). În fine, dacă este adevărat că electricitatea excită toate simțurile, lucrul se datorește, poate, faptului că anumite substanțe, puse în libertate prin electroliză, influențează aparatele senzoriale, și nu acțiunea directă a curentului electric. Observațiile mai noi ale fiziologiei limitează, deci, legea specificității simțurilor, și, odată cu aceasta, valoarea ei pentru explicarea metaforelor. Părerea noastră este că încercările psihologice de a lămuri misterul metaforic au avut mai degrabă rolul negativ de a scoate în evidență faptul că metaforele n-ar fi posibile dacă între diferitele aspecte ale universului n-ar exista asemănări obiective, pe care este tocmai rolul metaforelor de a le pune în lumină, ca unul din cele mai fine instrumente de cunoaștere ale spiritului omenesc.

Spiritul nostru cuprinde prin metaforele poeziei asemănări reale între lucruri, asemănări care nu presupun însă deloc identitatea profundă a tuturor aspectelor lumii. Identitatea adîncă a fenomenelor este o ipoteză mistică inutilă, dar asemănarea lor este un fapt incontestabil, temelia tuturor operațiilor de generalizare ale inteligenței. Metafora, care surprinde apropierile dintre lucruri, apare, deci, ca produsul uneia din etapele spiritului omenesc, ca o primă formă a generalizării, sesizată, dealtfel, nu prin operațiile intelectului, ci prin intuițiile fanteziei. Trebuie să mai adăugăm, dealtfel, că între metaforele poeziei și generalizările inteligenței teoretice nu există totdeauna continuitate. Există, fără îndoială, unele metafore care reapar în noțiunile fundamentale ale științei și filozofiei (de pildă : forță, energie, spiritul universal, eul absolut etc.), dar există și metafore care n-au evoluat către generalizarea teoretică și tocmai acestea sînt cele mai caracteristice poeziei. Astfel, cînd poetul notează „miresmele crinului strigară" el surprinde o asemănare între un factor olfactiv și unul acustic, o asemănare care nu pare a se putea dezvolta într-o generalizare științifică.

Metafora apare, deci, ca o etapă în procesul generalizării, dar nu una care se dezvoltă neapărat într-o generalizare a inteligenței. Rolul spiritual al metaforei este tocmai acela de a exprima acele asemănări dintre lucruri care nu pot deveni obiectul unei generalizări teoretice.

III. a. CATEGORIILE FORMALE ALE METAFOREI

O primă încercare de clasificare formală a metaforelor întîlnim în *Poetica* lui Aristoteles. „Metafora, scrie Aristoteles (*Poetica*, c. 21), este transferul unui termen, fie de la gen la specă, fie de la specă la gen, fie de la o speță la o altă speță, fie transferul prin analogie." Așa, cînd Homer notează : „nava îmi rămase nemișcată", el vrea să spună că nava și-a aruncat ancora și folosește, astfel, un termen mai general decît acela care ar fi fost propriu. Cînd însă tot Homer scrie „Ulise făcu mii de acțiuni frumoase", el vrea să spună că Ulise executase

un mare număr de frumoase acțiuni și întrebuințează, prin urmare, un termen mai special decît acela propriu. Altă dată, poeții folosesc un cuvînt de același grad de generalitate cu acela înlocuit ; transferul se produce atunci de la speță la speță, ca în versul : „Smulgîndu-și viața cu fierul", unde cuvîntul „a smulge" înlocuiește pe „a tăia". În sfîrșit, în alte împrejurări, transferul se operează prin analogie, ca atunci cînd poetul, situîndu-se în fața unei serii de patru termeni, dintre care al doilea găsindu-se față de cel dintîi în raportul în care al patrulea se află față de cel de al treilea, folosește pe al patrulea în locul celui de al doilea, și pe al doilea în locul celui de al patrulea. Astfel, dacă potirul este față de Bacchus ceea ce scutul este față de Marte, poetul va putea numi potirul : scutul lui Bacchus, și scutul : potirul lui Marte (cp. și *Retorica*, III, 10 p. 7 și urm.). Analiza exemplelor lui Aristoteles ne arată că vechiul teoretician poseda un concept primitiv al metaforei, pe care abia dezvoltarea ulterioară a noțiunii trebuia să-l completeze și să-l adîncească. Noțiunea aristotelică a metaforei ignorează atît sensul ei unificator, cît și celelalte funcțiuni psihologice și estetice ale ei (în afară de aceea sensibilizatoare, cf. *Retorica*, III, 10, 6), pe care, după cum am văzut, cercetarea mai nouă le-a identificat.

O stabilire a principalelor categorii ale metaforei trebuie să țină seama de întreaga bogăție a conținutului ei. Este cu neputință a distinge toate tipurile formale ale metaforei cîtă vreme nu obținem conceptul ei plenar. Lucrarea analizei nu este posibilă decît atunci cînd aceea a sintezei s-a completat. Cercetarea noastră se găsește, poate, în punctul în care deosebirea categoriilor formale ale metaforei a devenit posibilă. Vom încerca-o în cele ce urmează. Dar mai înainte de a o face trebuie să îndepărtăm și o altă clasificare, propusă de mai mulți esteticieni, după care transferul metaforic s-ar produce fie între două lucruri animate, fie între două lucruri neanimate, fie între unul neanimat și unul animat, fie între unul animat și unul neanimat. Este evident că lucrurile acestei lumi fiind numai animate sau neanimate, transferul cuvintelor care le denumesc nu se poate opera decît în interiorul fiecăreia din aceste clase sau

de la o clasă la alta. Totuşi, dacă analizăm cu atenţie unele din metaforele poeţilor, observăm că aşezarea lor într-una sau alta din clasele stabilite de vechii esteticieni nu este totdeauna posibilă. Iată, de pildă, metafora lui Adrian Maniu (în poezia *Făt-Frumos*): „Îndoaie-un bucium noaptea". Poetul a auzit în liniştea nopţii sunetul modulat al unui bucium şi a redat prin transfer metaforic această senzaţie, notînd că: un bucium îndoaie noaptea. Transferul s-a produs aici de la neanimat la animat, sau de la animat la neanimat, sau înlăuntrul uneia sau alteia din aceste categorii? Nu se poate deloc spune că poetul a trebuit să anime obiectul neanimat, care este buciumul, pentru a-i putea atribui acţiunea de a îndoi noaptea, deoarece şi o realitate neanimată, cum ar fi vîntul sau un obiect greu oarecare, poate exercita acţiuni de îndoire; vîntul sau zăpada putînd, de pildă, îndoi o cracă sau trunchiul unui copac. Construind metafora citată, poetul n-a dorit să personifice buciumul; el a dorit numai să substituie unei anumite impresii o impresie deosebită, mai clară şi mai puternică decît cea dintîi, impresia substituită devenind prin acest transfer ea însăşi mai puternică şi mai clară. Iată, deci, că există unele metafore care nu intră, atunci cînd le realizăm în adevărata lor intenţie, în nici una din clasele stabilite de poeticile tradiţionale. Pe de altă parte, clasificarea amintită nu poate fi primită şi pentru motivul că nu totdeauna metafora întrebuinţează o impresie constituită pentru a înlocui o impresie deplin constituită şi ea. Pentru a înţelege mai bine lucrul acesta, trebuie să ne oprim în faţa problemei preliminare a raportului dintre metaforă şi comparaţie.

b. METAFORA ŞI COMPARAŢIE

Există, fără îndoială, apropieri însemnate între comparaţie şi metaforă. „Cînd Homer, scrie Aristoteles (*Retorica*, III, IV, 1), spune vorbind despre Ahile: «Se azvîrli ca un leu», avem o imagine (comparaţie). Cînd însă spune «leul se azvîrle», avem metaforă. Omul şi animalul fiind deopotrivă plini de curaj, Homer îl numeşte,

prin metaforă, pe Ahile, «leu»." Ceea ce dispare în trecerea de la comparaţie la metaforă ar fi, aşadar, prezenţa termenului cu care se face comparaţia, şi, în consecinţă, partea de cuvînt sau locuţiunea care mijloceşte apropierea celor doi termeni ca: asemeni cu, întocmai ca, precum, tot astfel etc. Metafora ar fi, deci, o comparaţie subînţeleasă şi prescurtată sau eliptică. Încă din antichitate, Quintilian a definit-o în felul acesta numind-o *brevior similitudo*. Procesul intelectual ar fi, în tot cazul, acelaşi, atît în împrejurarea comparaţiei, cît şi în acela al metaforei, deosebirea dintre ele provenind numai din forma exterioară şi din valorile estetice aderente cu aceasta. „Forma eliptică a metaforei, scrie Elster (*op. cit.*, I, p. 378), redă conţinutul spiritual într-o formă mai concisă şi corespunde mai degrabă decît forma dezvoltată scopului pe care îl urmăreşte apercepţia estetică, adică scopului de a îmbogăţi şi de a adînci gîndirea. Exprimîndu-ne cu aceleaşi cuvinte, dar eliminînd termenii intermediari de la sine înţeleşi, obţinem în această prescurtare a expresiei un anumit farmec estetic." Care sînt motivele încîntării estetice legate de calitatea conciziunii este o problemă pe care nu o putem discuta aici în toată întinderea ei. Cîteva indicaţii trebuie să ne ajungă. Plăcerea conciziunii metaforice este asemănătoare cu aceea pe care o resimţim atunci cînd înţelegem unul din aşa-numitele *cuvinte de spirit* care, dealtfel, sînt şi ele foarte adeseori metafore, plăcerea unei *destinderi*. Cuvîntul de spirit este totdeauna fragmentul exprimat al unui proces intelectual care trebuie completat. Cîtă vreme fragmentul nu este completat, spiritul se găseşte într-o stare de tensiune. Cînd fragmentul este completat, şi înţelesul, rămas obscur pînă la un moment dat, se lămureşte, spiritul trăieşte o stare de destindere, plăcută ca toate sforţările izbutite, eliberările etc. Iată un exemplu printre atîtea altele posibile. Un copil care băuse pentru întîia oară sifon este întrebat cum îi place acest lichid. Copilul răspunde: „Are un gust de picior amorţit". Asistenţa rămîne o clipă nedumerită, dar deodată veselia generală salută observaţia copilului ca pe un excelent cuvînt de spirit. Sifonul produce pe suprafaţa limbii înţepături asemănătoare cu acelea pe care

le resimte cineva căruia îi amorțește piciorul. În loc să exprime direct senzația sa, copilul o exprimase prin substituție metaforică, și termenul articulat produsese veselia generală, sentimentul plăcut al destinderii, numai atunci cînd el s-a putut întregi cu fragmentul neexprimat, cu termenul acoperit al comparației subînțelese. Am ales printre exemplele posibile de metafore pe unul simțit ca un cuvînt de spirit, adică pe unul la care, din anumite motive, rămase aici necercetate, sentimentul destinderii ia forma zgomotoasă a veseliei și provoacă reflexul specific al rîsului. Metaforele, care nu sînt cuvinte de spirit propriu-zise, nu determină reflexele și agitația proprie efectelor comice, dar impresia destinderii, care le înrudește cu gluma, se produce și în cazul lor. Nu rîdem cînd citim într-una din poeziile lui Eminescu descrierea unui peisaj nocturn, în care florile „anină-n haina nopții boabe mari de pietre scumpe", dar trăim senzația unui efort eliberat, a unei scurte căutări ajunse la capătul ei atunci cînd înțelegem că boabele mari de pietre scumpe sînt picăturile de rouă strălucind pe flori în lumina lunii.

În exemplele citate în acest paragraf, termenul metaforic înlocuiește un alt termen pe care, la nevoie, îl putem articula : impresia comunicată de imaginea metaforică este pusă în locul unei alte impresii, deplin construită, așa încît am fi putut găsi un cuvînt propriu pentru a o denumi. Între cele două impresii și cei doi termeni corespunzători, spiritul instituie o comparație a cărei redare eliptică alcătuiește metafora. Nu totdeauna însă lucrurile se întîmplă așa. Să considerăm metafora lui Al. Philippide, citată mai sus într-un alt complex de idei : „Muzica surîsurilor lunii". Este evident că acest mod figurat de a vorbi este folosit de poet pentru a înlocui expresia unei alte impresii. A cărei impresii ? A uneia nedeterminate și care, pentru acest motiv, n-ar fi putut găsi un cuvînt propriu pentru a se comunica. Gestul unei comparații a schițat spiritul și în această împrejurare. Poetul a primit de la spectacolul lunii o anumită impresie, și, odată cu aceasta, sesizînd o anumită asemănare a ei cu *muzica* și cu *surîsurile,* a redat prima impresie prin cea de a doua. În zadar am încerca să punem în locul termenului metaforic termenul propriu. Lucrul n-ar fi cu putință pentru că prima impresie, fiind foarte vagă, ea nu s-ar putea organiza într-un cuvînt propriu. S-ar putea, deci, spune că dacă toate metaforele provin dintr-o comparație, unele din acestea se produc între impresii deplin organizate, ajunse la expresie, pe cînd altele au loc între impresii neorganizate expresiv și impresii ajunse la expresii. Aceste metafore din urmă nu oferă, deci, spiritului o limită : cuvîntul propriu, ci sînt oarecum fără fund, infinite, și sînt acelea care, din această pricină, posedă valoarea sugestivă cea mai mare.

c. METONIMIA, SINECDOCA ȘI ANTONOMASIA

Printre clasele de metafore și exemplele pe care le citează Aristoteles cu prilejul distincției celor dintîi, cele care rezultă din transferul expresiei după principiul cantității aparțin unei categorii pe care modernii au căutat s-o izoleze din cuprinsul metaforei propriu-zise. Astfel, cînd Eminescu spune : „mii de coifuri lucitoare", în loc de a spune : o mulțime de coifuri, întrebuințînd o expresie mai particulară decît aceea care ar fi fost proprie, transferul expresiei dobîndește numele de metonimie (întrebuințat de Quintilian). Tot sub rubrica metonimiei intră toate transferurile dintre cuvintele și noțiunile respective care stau într-un oarecare raport logic, ca, de pildă, atunci cînd efectul este pus în locul cauzei (ca, de pildă, „din nori se scutură rodnicie pe pămînt" — Elster — în loc de : ploaie aducătoare de rodnicie) ; conținătorul în locul conținutului („întreaga țară îl aclamă" în loc de : toți locuitorii țării) ; materialul din care este făcut un obiect în loc de obiectul însuși („luă fierul în mînă" în loc de : luă sabia). Cînd în locul întregului se pune partea *(pars pro toto),* ca în expresia „la luptă luară parte o mie de guri de foc" în loc de : o armată înzestrată cu o mie de guri de foc, transferul ia numele special de sinecdocă. Alteori, în locul cuvîntului propriu se întrebuințează epitetul care l-a însoțit adeseori, ca, de pildă, „bardul de la Mircești" pentru Vasile Alecsandri, și transferul ia atunci numele de antonomasie.

Motivul pentru care metonimia, sinecdoca și antonomasia sînt scoase de sub categoria metaforelor, deși transfer al expresiei există și în cazul lor, și chiar unele din efectele estetice ale metaforei, ca, de pildă, potențarea expresiei, este că transferul nu se operează în toate aceste cazuri pe baza unei comparații subînțelese, pe sesizarea unei analogii, pe sentimentul unei asemănări a lucrurilor, caractere esențiale ale conceptului modern al metaforei. „Metafora, scrie E. Elster (*op. cit.*, II, 1911, p. 138), rezidă pe funcțiunea comparației, metonimia — pe funcțiunea punerii în relație."

d. PERSONIFICAREA

Printre diferitele tipuri de metaforă distinse în *Poetica*, Aristoteles socotește că metafora prin analogie este cea mai prețioasă (cf. *Retorica*, III, 10,7), dînd ca exemplu, pentru a o ilustra, renumita vorbă a lui Pericles potrivit căreia „odată cu tineretul căzut în război a dispărut primăvara din cetate" (*id.* și *ibid.*, I, 7, 34). Metaforele prin analogie ar fi acelea care izbutesc să ne aducă mai viu lucrurile sub privirile ochiului interior. Mijlocul de care se folosește metafora analogică pentru a obține acest efect este înfățișarea lucrurilor în acțiune, adică însuflețirea sau personificarea lor, după cum o dovedesc următoarele exemple spicuite în Homer: „stînca se rostogoli fără rușine în cîmpie", „săgeata își luă zborul", „sulița îi străbătu pieptul cu turbare" etc. Dar dacă metafora prin excelență este cea analogică și aceasta ia naștere numai pe calea însuflețirii unui lucru neanimat, este evident că, pentru Aristoteles, personificarea reprezintă tipul cel mai perfect al metaforei. În ce-l privește pe G. Vico, făcînd din metaforă produsul acțiunii, proprie mentalității în faza poetică a omenirii, de a asimila obiectele necunoscute pînă la un moment dat cu cele oferite de experiența cea mai apropiată, adică aceea a corpului și a sufletului nostru, filozoful italian face și el să coincidă metafora cu personificarea. Atît de adînc s-a înrădăcinat această părere încît însuși teoreticianul modern al metaforei, Alfred Biese, menține identificarea tradițională. „Metaforicul, scrie Biese la începutul lucrării sale, este emanația naturală a acelei necesități centrale a întregii noastre experiențe spirituale — pe care o vom numi antropocentrică — și care ne obligă să facem din această existență spirituală măsura tuturor lucrurilor." Teoreticienii mai noi au încercat să disocieze vechea identificare, fără să putem spune că au izbutit deplin. Astfel, E. Elster, după ce afirmă că există o deosebire esențială între metaforă și personificare, ajunge mai tîrziu la rezultatul că în timp ce metafora înlocuiește un substantiv, personificarea înlocuiește un verb, adică este tot o metaforă, și anume, una verbală. Astfel, cînd Lenau scrie în *Der ewige Jude*: *„Für ernste Wanderer liess die Urwelt liegen / In diesem Thal versteinert ihre Träume"* (Pentru călătorii gravi lumea originară lasă / În valea asta visele ei împietrite), el înlocuiește expresia substantivală proprie: „blocuri eratice" prin expresia „visele împietrite ale lumii originare" și construiește astfel o metaforă. Cînd însă Virgil în *Eneida* vorbește despre *„pontem indignatus Araxes"* (fluviul Araxes era atît de năvalnic încît nici un pod nu putea fi zidit deasupra lui), el nu pune în locul substantivului propriu „Araxes" un alt cuvînt, ci îl asociază numai cu reprezentarea unui verb (redat, dealtfel, prin adjectivul transferat de la sensul lui originar). Elster vrea ca numai primul caz să fie acela al metaforelor, în timp ce al doilea ar aparține personificărilor, dar nu izbutește decît să facă din personificare o formă particularră a metaforei.

Față de toată această dezbatere se impune un răspuns propriu la următoarele întrebări: 1. există, oare, identitate între metaforă și personificare, sau cel puțin, aceasta din urmă, metafora prin excelență? 2. este, oare, personificarea singurul mijloc prin care metafora ajunge să îndeplinească funcțiunea sa sensibilizatoare, adică să aducă obiectul metaforei sub privirile ochiului nostru interior, așa cum credea Aristoteles? 3. este personificarea în toate cazurile o metaforă verbală?

Fără îndoială că metafora și personificarea nu pot fi identificate ca două noțiuni cu aceeași sferă. Există des-

tule metafore care nu sînt personificări. Cînd un teoretician politic, vrînd să caracterizeze inerția tradițională a unor țărani în vechile regimuri i-a numit niște „saci de cartofi", el a făcut o metaforă, dar nu o personificare. Metafora s-a constituit aici tocmai printr-o despersonificare. Poate că totuși atunci cînd termenul omis al comparației subînțelese pe care îl alcătuiește metafora este un lucru, transferul ia totdeauna calea unei personificări. Cu toate acestea, realitatea nu pare a fi așa. În cursul unei conversații asupra forului roman, care, spre deosebire de acropola ateniană, ar părea un lucru cu totul mort, o doamnă a întrebuințat această metaforă, care nu este deloc o personificare: „Forul roman, spunea spirituala doamnă, este o falcă de mamut". Un lucru este exprimat aici prin alt lucru, dar nu printr-unul personificat. Poate că, în metaforele cele mai complexe ale poeziei, personificarea poate juca un rol anumit, ca un plan într-o structură ierarhică, fără ca prin aceasta ea să fie o condiție indispensabilă a construirii unei metafore. Esențialul metaforei este pentru noi sesizarea unei analogii, nu personificarea. Tot astfel nu putem deloc subscrie afirmația că personificarea este singurul mijloc al sensibilizării metaforice. Există metafore active în funcțiunea de a impune spiritului o imagine, care, cu toate acestea, nu sînt deloc personificatoare. Cînd T. Arghezi evocă (în *Toamnă*) „cărările-nvelite cu palide-oseminte" („palide oseminte" reprezentînd metafora frunzelor moarte care acoperă aleile parcului tomnatic), el construiește o metaforă cu putere evocatoare, dar nu o personificare, cum face cîteva versuri mai jos, în aceeași poezie: „Apusul își întoarce cirezile prin sînge". Dar este personificarea totdeauna o metaforă verbală? Cînd V. Voiculescu vorbește undeva despre „semințiile gîndului", o expresie metaforică pentru mulțimea și varietatea gîndurilor, el face o personificare, dar nu o metaforă verbală. Există, fără îndoială, personificări statice ținînd locul unui substantiv sau al unui atribut. Studiind alegoria, ne vor întîmpina mai multe metafore din această categorie.

e. ALEGORIA

Nu putem deloc primi părerea acelor autori moderni de poetici care elimină alegoria din rîndul metaforelor. În constituirea unei alegorii se produce, fără doar și poate, faptul esențial al oricărei metafore: transferul unei expresii pe baza unei analogii între două realități, între care spiritul a instituit o comparație. Alegoria este, deci, una din varietățile metaforei. În cadrul larg al metaforei, alegoria își are însă caracterele ei proprii, căci dacă există, după cum am văzut atunci cînd am studiat funcțiunile ei estetice, metafore în care transferul se produce de la expresia unor impresiuni morale la aceea a unor impresiuni fizice sau dimpotrivă, în interiorul aceleiași clase, ne putem întreba dacă alegoria face parte din una din aceste clase sau dacă nu cumva ea alcătuiește o varietate pe seama ei. „Alegoria, scrie Elster rezumînd doctrina clasică, constă în personificarea unor concepte abstracte; astfel, virtutea, credința, dreptatea, speranța pot fi reprezentate ca figuri alegorice" (*op. cit.*, II, p. 147). Definiția poate fi bine aplicată alegoriei „durerii", în poezia cu același titlu a lui V. Voiculescu, un poet a cărui operă conține o mină inepuizabilă de alegorii: „Oprită să urce în ceruri vreodată, / Durerea n-are aripi să-și facă vînt, / Ci calcă peste lespezi încovoiată, / Înger pururi încătușat de pămînt". Nu cred totuși că alegoria poate fi redusă la simpla personificare a unei concepții generale a spiritului, adică la substituirea acesteia printr-o imagine personificatoare. Uneori, poetul pornește de la o impresie concretă, dar bine determinată și clasată, pe care în același timp o hipostazează și o animă, îi atribuie adică generalitatea unui concept, dar și viața autonomă a unei persoane. Așa face, de pildă, același poet într-o altă poezia a sa, în *Idilă*: „Cînd Primăvara prin livede / Pășește lin cu flori în poală, / Tăcutul Codru, cum o vede, / Ca un voinic viteaz se scoală". Procedeul este oarecum contrariu aceluia urmat în cazurile subsumabile conceptului tradițional al alegoriei. Poetul pornește de la o impresie concretă, dar clasată (deșteptarea codrului în primăvară) și substituie expresiei acesteia o

expresie mai generală, de ordin noțional, dar și personificator, vorbind despre Codru și Primăvară în genere, o intenție subliniată prin majuscularea acestor cuvinte.

Alegoria se produce, așadar, fie prin personificarea unui concept abstract, fie prin conceptualizarea și personificarea unei impresii concrete (această din urmă operație nefiind posibilă decît pentru că impresia ea însăși este bine determinată). Dacă ne referim acum la distincția făcută mai înainte între comparațiile finite și infinite care pot sta la baza metaforelor, adică între acelea la care termenul subînțeles cu care se face comparația este sau o impresie constituită, sau o impresie vagă, adică una pentru care există sau nu există o expresie proprie, trebuie să spunem că alegoria presupune o comparație finită în ambii ei termeni, întrucît pornește fie de la un concept abstract pentru a ajunge la o imagine determinată, fie de la o impresie bine constituită și sărăcită prin însăși perfecția determinării ei, pentru a ajunge la un concept abstract. Din această stare de lucruri provin caracterul intelectualizat, ca și lipsa de bogăție internă și răceala oricărei alegorii. Prin nici unul din termenii comparației subînțelese care o constituie, alegoria nu deschide o perspectivă mai întinsă și mai bogată. Perspectiva oricărei alegorii este limitată ; puterea ei de sugestie este redusă.

f. FABULA, PARABOLA ȘI GHICITOAREA

Din rîndul metaforelor alegorice face parte și fabula. Lucrul a fost recunoscut de multă vreme. Astfel, un teoretician clasic, De la Motte, lămurește în *Discours sur la fable* că *„la fable est une instruction déguisée sous l'allégorie d'une action"* ; o părere care poate să fie alăturată aceleia a lui Richter : *„la fable est un petit poème qui contient un précepte caché sous une image allégorique"*. Lessing, care citează opinia celor doi teoreticieni francezi (în *Abhandlungen über die Fabel*, 1749, *Werke*, Reclam, III, p. 214 și urm.), crede că o poate contesta. Înainte însă de a reproduce motivele sale, trebuie arătat că Lessing distinge între fabule : simple *(einfache)* și complexe *(zusammengesetzte)*. Din rîndul celor dintîi face parte fabula lui Esop : „O leoaică a fost odată învinovățită că, spre deosebire de alte animale, ea nu naște decît un singur pui deodată. «Da, răspunde leoaica, numai unul, dar acesta este un leu»." Adevărul ilustrat prin această fabulă apare dintr-o dată : fabula este simplă. Alteori însă o astfel de fabulă simplă este aplicată într-o împrejurare particulară și ea devine atunci, spune Lessing, complexă. Așa s-a întîmplat în povestirea care relatînd că un mediocru versificator spunîndu-i lui Racine : „Eu compun într-un an șapte tragedii, în timp ce tu compui una singură în șapte ani", poetul îi răspunse în spiritul vechii fabule a lui Esop : „În adevăr, compun numai o tragedie, dar aceasta este *Athalie*". Este adevărat, se întreabă Lessing, că orice fabulă este o alegorie ? Pentru a răspunde, vechiul teoretician german se înarmează cu o definiție a alegoriei, aceea a lui Quintilian : *„Allegoria, qua inversionem interpretamur, aliud verbis, aliud sensu ostendit, ac etiam interim contrarium"*. Retoricienii mai noi, ca, de pildă, Vossius, au arătat însă că exprimarea unui lucru se face în alegorie printr-un altul asemănător cu cel dintîi și nu contrariu acestuia (așa cum credea Quintilian : *„ac etiam interim contrarium"*), în care caz avem de a face nu cu alegoria, ci cu ironia. Între cei doi termeni ai comparației subînțelese care constituie metafora trebuie să existe un raport de asemănare, nu de contrarietate. Ce raport de asemănare există însă între concepția generală și imaginile concrete care ilustrează pe cea dintîi într-o fabulă ? Un fabulist vrea să ilustreze adevărul că „cel slab este totdeauna victima celui mai puternic". În acest scop el închipuie o povestire în care cocoșul sălbatic este mîncat de nevăstuică, aceasta de vulpe și vulpea de lup. Substituția metaforică n-are loc aici între termeni asemănători, ci între unii care se găsesc în relație de subordonare. Cocoșul sălbatic este imaginea celui mai slab animal, nevăstuica — a unuia slab, vulpea — a celui tare, lupul — a celui mai tare. Fiecare din aceste animale este apoi o speță a genului său respectiv : animalele foarte slabe, slabe, tari și foarte tari. Nu se poate însă spune că o speță este asemănătoare cu genul său. Raportul speței cu genul nu

este de asemănare, ci de subordonare. Dacă alegoria este, deci, exprimarea unui lucru printr-un altul asemănător cu el, este limpede atunci că fabula nu este o alegorie. Cel mult în fabulele complexe sau aplicate s-ar putea vorbi de o alegorie. Așa s-a întîmplat cînd Stesihorus s-a adresat himerienilor, care încredințaseră tocmai comanda supremă a trupelor lui Phalaris : „O, himerieni, le spuse Stesihorus, veți păți întocmai ca renumitul cal din fabulă care, vrînd să se răzbune împotriva cerbului, primi să fie călărit și înhămat de om. Libertatea voastră e acum pe ducă." Desigur, totul este aici alegoric, pentru că toate elementele fabulei (calul, dușmanul său cerbul, hățurile pe care le primește etc.) sînt realități asemănătoare acelora pe care le înlocuiesc (himerienii, dușmanii lor, dictatura lui Phalaris). Fabula ar fi, așadar, alegorică numai în cazurile ei aplicative, adică atunci cînd unei situații particulare i se substituie altă situație particulară.

Ce trebuie, oare, să credem despre adevărul întregii demonstrații a lui Lessing ? Mai întîi că definiția pe care el o dă alegoriei urmîndu-l pe Quintilian și pe glosatorul acestuia în veacul al XVII-lea, olandezul Vossius, este prea largă. Substituția după raporturi de asemănare nu este proprie alegoriei, ci oricărei metafore ; am arătat aceasta, cu destule exemple, în capitolele anterioare, și mai ales atunci cînd am vorbit despre funcțiunea unificatoare a metaforei. Ceea ce este propriu alegoriei este fie personificarea unei concepții abstracte a spiritului, fie abstractizarea și personificarea unei impresii concrete. Desigur, aceste substituiri se fac după un criteriu al subordonării, dar și după unul al asemănării. Este absurd, exclamă Lessing, să susținem că un ogar este asemănător cu cîinele. Cu toate acestea, dacă într-un ogar recunoaștem un cîine, lucrul provine din faptul că percepem în el anumite însușiri asemănătoare cu ale tuturor cîinilor. Distincția uneia sau mai multor spețe în interiorul unui gen se face pe baza constatării unor diferențe într-un cadru de similitudini. Operația comparării și a stabilirii de asemănări este indispensabilă oricărei clasificații.

Alegoria, întrucît înlocuiește expresia unei concepții generale printr-o imagine personificatoare, sau a unei

imagini concrete printr-un concept personificator, stabilește și ea o anumită similitudine între termenii transferului metaforic respectiv. Relația lupului cu vulpea și a acesteia cu cocoșul sălbatic, în fabula citată, seamănă cu aceea a tuturor ființelor mai puternice față de cele mai puțin puternice sau față de cele slabe de tot ; condiția asemănării, ca un rezultat al operației de comportare, este implicată, deci, și în cazul alegoriilor, ca în acela al tuturor transferurilor metaforice.

Mult mai juste mi se par observațiile lui Lessing asupra deosebirii dintre fabulă și parabolă, prilejuite de constatările lui Aristoteles în *Retorica*, II, 20. Cazul particular, ne spune Lessing, din care este constituită fabula trebuie să fie reprezentat ca *real*, în timp ce el este numai *posibil* în parabole. Realitatea este totdeauna un atribut al individualității. Nu există realitate fără individualitate. Cineva care ar vrea să ilustreze adevărul că o iubire mare este fatală celui prea îndrăgostit poate aduce exemplul maimuței care, avînd doi copii, strînge în brațe și sufocă pe cel îndrăgit, în vreme ce păstrează viața celui indiferent, care, pentru a se salva dintr-o primejdie, îi sărise în circă. În această redare generală, adică posibilă și nu individuală și reală a chipului în care maimuța se comportă față de copiii ei, avem un exemplu, o parabolă capabilă să ilustreze adevărul cu privire la consecințele funeste ale unei iubiri prea mari, dar nu o fabulă. Parabola citată devine o fabulă numai atunci cînd în povestirea noastră îi dăm forma unui eveniment real, individual, presupus a se fi întîmplat cîndva, în timp și în spațiu, așa cum a făcut Lestrange : „O maimuță, povestea acesta, avea doi pui : pe unul îl iubea la nebunie, pe celălalt îl privea cu multă nepăsare. Într-o zi, o spaimă mare o cuprinse. Repede, maimuța își luă odorul în brațe și, fugind, se împiedică și-l izbi atît de puternic de o piatră încît creierii îi zburară din căpățîna zdrobită. Celălalt pui de care îi păsa prea puțin îi sărise însă în spinare și, ținîndu-se bine de umerii mamei, scăpă cu bine din primejdie." Dacă ne gîndim acum, observă Lessing mai departe, că prin însuși caracterul ei individual fabula este mai intuitivă decît parabola, și — în această calitate a ei — capabilă să ne influențeze în mai

mare măsură, ne putem explica şi răsunetul ei mai mare asupra voinţei noastre. Ceea ce nu ne spune Lessing este că şi parabola este o alegorie înrudită de aproape cu aceea care constituie fabula, ca una care ilustrează şi ea, printr-o imagine concretă, o concepţie generală a spiritului.

Fabula şi parabola sînt însă alegorii *închise*, cei doi termeni ai comparaţiei subînţelese care le constituie fiind deplin cristalizaţi, astfel că spiritului îi este cu uşurinţă posibil să recunoască pe cel dintîi sub învelişul sensibil al celui de al doilea. Există însă şi cazul unor alegorii *deschise*, adică al unora în care termenul neexprimat al comparaţiei subînţelese este oarecum acoperit din termenul exprimat, aşa încît îi revine spiritului nostru sarcina de a-l descoperi şi de a-l articula. Acesta este cazul ghicitorilor. „Cine este animalul, întrebă Sfinxul pe Oedip, care umblă dimineaţa în patru picioare, la prînz în două şi seara în trei ?" Oedip ghiceşte că este omul, care umblă de-a buşilea în pruncie, pe două picioare mai tîrziu şi sprijinit în toiag către bătrîneţe. Cîtă vreme răspunsul ei n-a fost găsit, ghicitoarea rămîne o alegorie deschisă, adică una pentru care termenul neexprimat al comparaţiei subînţelese care o constituie trebuie încă aflat. Dar plăcerea efortului eliberat, care se însoţeşte cu percepţia oricărei metafore, este aici tocmai din această pricină mai mare. O precizare trebuie adăugată în ceea ce priveşte caracterul *finit*, deşi *deschis* al ghicitorilor. Deşi deschise, deoarece comparaţiile care le constituie sînt numai *completabile*, dar nu *complete*, ghicitorile sînt totuşi comparaţii virtualmente finite, deoarece termenul regăsit al comparaţiei completate în cele din urmă este o idee sau o impresie bine constituită, perfect cristalizată, capabilă de a fi denumită printr-un cuvînt propriu, aşa cum se întîmplă în cazul tuturor alegoriilor, din categoria cărora fac şi ele parte.

g. METAFORA SIMBOLICĂ

Faţă de metonimii, sinecdoce şi antonomasii, de alegorii, fabule, parabole şi ghicitori, metafora simbolică este aceea care posedă valoarea artistică cea mai înaltă. Am încercat să definim natura ei cu prilejul analizelor consacrate diferitelor tipuri formale ale metaforei. Ne rămîn, deci, puţine lucruri de adăugat pentru definirea ei. Metafora simbolică, deopotrivă cu toate celelalte specii metaforice analizate aici, implică o comparaţie, dar una care se face între o impresie dată şi una rămasă vagă şi, ca atare, cu neputinţă de formulat printr-un termen univoc şi precis. Din această pricină, perspectiva metaforei simbolice nu este închisă, ci ilimitată sau infinită. Dezvoltările anterioare au produs mai multe exemple de metafore simbolice sau infinite. Am văzut că metafora „muzica surîsurilor lunii" presupune neapărat o comparaţie, dar una care include ca un termen neexprimat şi cu neputinţă de formulat un anumit aspect sensibil al lunii, pe care îl ghicim în perspectivele nelimitate ale acestor metafore, fără să-l putem formula vreodată. Metafora simbolică sau infinită este, din această cauză, aceea care mijloceşte lucrarea cea mai productivă a imaginaţiei şi aceea care produce, prin nedeterminarea ei sugestivă, starea poetică prin excelenţă.

1957

OBSERVAŢII ASUPRA METAFOREI POETICE[1]

Mă ocup de mai mulţi ani de problema metaforei. Am publicat o parte din rezultatele mele în volumul *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică*, apărut în 1957, la Bucureşti, la Editura de stat pentru literatură şi artă. De atunci, în contribuţii parţiale, am putut să îmbogăţesc ideile studiului din 1957, dar alte observaţii au rămas necomunicate, aşa încît împrejurarea de astăzi este pentru mine un prilej fericit pentru a grupa încă o dată principalele observaţii făcute asupra metaforei, eventual pentru a le îmbogăţi şi pentru a le supune discuţiei dv., de la care aştept sugestii utile.

M-am oprit în faţa problemei metaforei din necesităţi legate de îndatoririle unui profesor de literatură. Atunci cînd interpretezi studenţilor un text literar, ai necontenit prilejul să spui lucruri pe care textul nu le cuprinde, adică să-l îmbogăţeşti cu note marginale, indispensabile pentru comprehensiunea lui. Operaţia este lesnicioasă atunci cînd trebuie să explici un nume geografic, istoric sau mitologic, să lămureşti o aluzie, să subliniezi o ironie, să pui în legătură un element al textului cu o împrejurare istorică şi socială, sau cu una în legătură cu biografia autorului.

Lucrarea interpretării devine însă foarte anevoioasă atunci cînd este vorba să explici o metaforă. Împrejurarea poate părea curioasă, deoarece metafora este produsul unei substituiri în expresie, desemnarea unui obiect prin alt termen decît acela care îi este propriu, astfel încît găsirea termenului propriu substituit de termenul metaforei poate să însemne pentru unii soluţia problemei de interpretare pe care o pune metafora. Totuşi „explicaţia", în acest sens, a unei metafore pare o operaţie a spiritului filistin, menit să ofenseze sentimentul poetic.

Nu voi tăgădui că există cazuri, situate, oarecum, către limita exterioară a domeniului poetic, în care găsirea termenului propriu substituit de cel metaforic alcătuieşte un răspuns complet pentru problema de interpretare pe care cineva şi-o poate pune. Aşa este cazul „ghicitorilor". Copiii români au obiceiul să se întrebe : „Cine trece prin sat şi nu-l latră cîinii ?" Cînd cineva din ceata copiilor răspunde : „Vîntul", el a găsit termenul propriu înlocuit prin metafora cuprinsă în întrebare şi a rezolvat în întregime problema de interpretare pusă de aceasta.

Nu acesta este însă cazul metaforelor poetice. Într-o zi am citit studenţilor poezia lui Mihai Eminescu, *Melancolie*, care începe cu versurile :

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă
Prin care trece albă regina nopţii moartă.

Am întrebat cine este regina albă şi moartă a nopţii, şi clasa mi-a răspuns în cor : este luna. În acelaşi timp mi-am dat seama că, astfel tălmăcită, metafora lui Eminescu a fost sărăcită de partea cea mai preţioasă a substanţei ei, dar n-am acuzat pe studenţi, ci m-am învinovăţit pe mine însumi, fiindcă prin felul întrebării îi îndemnasem pe auditorii mei să considere metafora ca pe o ghicitoare şi să caute un răspuns de felul acelora pe care nu-l cer decît ghicitorile. Metafora lui Eminescu merita o tălmăcire mult mai bogată, pe care în momentul următor am şi încercat s-o dau. Contemplarea lunii călătorind în cerul nocturn străbătut de nori produce metafora : „albă regina nopţii moartă", care se substituie expresiei unui grup întreg de impresii provenind de la strălucirea lunii, de la caracterul ei solitar, august şi

[1] Comunicare la Congresul de poetică, din Varşovia, august 1960.

funebru. Dar se poate găsi, oare, o singură expresie pe care s-o declari substituită de metafora eminesciană? Studenții au crezut că o astfel de expresie există atunci cînd au strigat în cor: este luna; dar fără să adauge nici o altă determinare, ei au sărăcit fondul latent al metaforei și au propus o interpretare filistină, care trebuia neapărat rectificată. Rectificarea a trebuit să fie precedată de explicația că dacă metafora are un fond latent, adică o expresie pe care ea o înlocuiește, aceasta din urmă nu poate fi concentrată într-un singur cuvînt și, ca atare, se cuvine a spune că fondul latent al metaforei este un fond *difuz*.

Acest fond este și *mobil*. Pentru justificarea acestei afirmații mă voi folosi de exemplul oferit de poezia lui Esenin: *Rîde pîn' la lacrimi clopoțelul*. Titlul acestei poezii reproduce unul din versurile ei, acela care apare mai întîi la sfîrșitul primei strofe, apoi la sfîrșitul poeziei întregi. „Rîde pîn' la lacrimi clopoțelul" este o expresie metaforică, adică una care înlocuiește pe o alta, pe o expresie proprie. Nu este greu a găsi pe aceasta din urmă, a cărei identificare reprezintă, dealtfel, numai o primă aproximație a interpretării poetice. Fiindcă și în țara noastră există cîmpii întinse, acoperite în timpul iernii de zăpadă, și sănii care le străbat în goana cailor cu zurgălăi, poeții români au notat și ei, adeseori, o impresie ca aceea a lui Esenin. Poeții români au folosit însă cuvîntul propriu, adăugîndu-i apoi determinări adverbiale sau adjectivale. Așa V. Alecsandri scrie: „În văzduh voios răsună clinchete de zurgălăi". A. Vlahuță notează: „Valea răsună toată de zuruitul zurgălăilor și de tropotul uscat al cailor". M. Sadoveanu, cu obișnuita lui acuitate senzorială, îmbogățește expresia, introducînd un epitet verbal inedit: „Zurgălăii sună mărunt, împrăștiind în întinderi clinchete argintii". Termenul propriu, folosit de poeții români, este verbul: *sună, răsună;* corespondentul acestuia în limba rusă este înlocuit de Esenin cu metafora exprimată de locuțiunea verbală: *rîde pîn' la lacrimi*. Poezia lui Esenin evocă o călătorie cu sania prin stepa înzăpezită. Călătoria de acum cheamă amintirea uneia mai vechi: un prilej pentru a constata dispariția

atîtor împrejurări din trecut, împreună cu întreaga tinerețe voioasă a cîntărețului.

În această succesiune de tablouri și simțiri, metafora personificatoare a zurgălăului aninat de gîtul calului, a clopoțelului care rîde pîn' la lacrimi, apare la început pentru a exprima animația goanei nebune prin stepă: „Peste stepă-n goană cu alai / Rîde pîn' la lacrimi clopoțelul"; aceeași metaforă apare apoi, la sfîrșit, pentru a exprima ceva ca ironia crudă a sorții față de caracterul pieritor al unor împrejurări omenești: „Fiindcă peste toate cîte-au fost / Rîde pîn' la lacrimi clopoțelul". Iată, deci, cum aceeași metaforă dobîndește înțelesuri diferite numai prin locul pe care-l ocupă într-o expunere lirică. Reținem din această analiză, mai întîi, că o metaforă își precizează semnificația prin vecinătățile ei în context; apoi, că expresia pe care ea o înlocuiește, adică fondul ei latent, poate fi nu unul singur, ci multiplu, că fondul ei latent este mobil.

Cele două caractere indicate pînă acum ne arată destul de limpede că metafora poetică este o structură semantică *adîncă*, adică una compusă din două planuri, dintre care unul este exprimat și manifest, iar celălalt este latent și profund. Acest din urmă caracter n-a fost niciodată afirmat despre un fapt de limbă. F. Saussure a arătat, în al său *Cours de linguistique générale*, cum cuvintele limbii fac parte din serii sintagmatice, unificate fie prin înțelesurile lui apropiate, fie prin aceleași elemente ale compunerii sau derivării. A înțelege un cuvînt înseamnă, după Saussure, a-l așeza în seria lui sintagmatică și a sesiza opozițiile lui cu toate cuvintele cu care se întrunește în aceeași serie.

Lingvistica generală a remarcat, deci, pînă acum serialitatea în plan a cuvintelor limbii. Metafora, considerată ca fapt de limbă, ne pune însă în fața împrejurării noi a unei serialități adînci, adică a unei înlănțuiri a cuvintelor dispuse în două planuri succesive, dintre care unul aparent și celălalt ascuns. Pentru a ilustra o astfel de situație am citat cazul ghicitorilor, în care întrebarea constituie expresia metaforică manifestă, și răspunsul este cuvîntul latent, dar detectabil. Metafora nu reprezintă, dealtfel, singurul caz al unor sintagme adînci.

Aluzia și ironia sînt alte cazuri ale unor fapte de limbă în care raportul dintre expresia formulată și cea subînțeleasă ia aceeași formă a succesiunii în adîncime. Cînd spun despre un funcționar prevaricator că el „își asigură bătrînețele", ascund sub expresia amabilă și tolerantă un cuvînt dur, care ar putea fi „incorect", „necinstit", „hoț". În toate aceste cazuri, adîncimea sintagmei este evidentă, dar tot atît de limpede este faptul că astfel de structuri semantice au numai două planuri, dintre care cel de al doilea, mai adînc, limitează și închide ansamblul. Metaforele cuprinse în ghicitori, acelea ale limbii comune (ca, de ex., „gura unui fluviu", „piciorul muntelui", „coșul pieptului" etc.), apoi aluziile și ironiile, și poate și alte fapte de limbă (căci enumerația dată aici nu are un caracter exhaustiv) sînt structuri semantice adînci, dar limitate. Față de toate acestea, metafora poetică este o structură semantică adîncă și nelimitată ; iar această nouă trăsătură, mai greu de definit, este cea mai importantă și cea mai bogată în consecințe din cîte caracterizează metafora poetică.

Pentru a ilustra această situație, aleg o nouă strofă din Eminescu, desprinsă din poezia *Lasă-ți lumea...* Este evocarea unui lac dintr-o pădure, în preajma căruia se desfășoară idila poetului :

Iată lacul. Luna plină
Poleindu-l, îl străbate ;
El, aprins de-a ei lumină,
Simte-a lui singurătate.

Multe din cuvintele acestei strofe sînt luate, după cum ne asigură dicționarele, în sens figurat, adică substituite unor sensuri proprii. Astfel verbul „a polei" înseamnă în accepțiunea proprie : „a acoperi un obiect cu un strat subțire de aur sau de argint", pe cînd în strofa lui Eminescu el ar însemna : „a (se) învălui într-o lumină aurie sau argintie". „A străbate" înseamnă la propriu „a intra într-un corp și a trece printr-însul, pătrunzîndu-l de la o margine la alta", pe cînd la Eminescu : „a lumina pînă în fund o apă". Adjectivul „aprins" se zice despre un obiect atunci cînd se găsește în stare de ardere, cînd arde dînd lumină ; pe cînd în strofa citată

același adjectiv poate fi luat în unul sau altul din aceste două sensuri figurate : „strălucitor" sau „pasionat", stăpînit de o pasiune dominantă. Dicționarele clasifică sensurile cuvintelor în „proprii" și „figurate", iar pe acestea din urmă le definesc prin alte cuvinte, luate în sensurile lor proprii. Dacă ne-am conduce, deci, după definiția dicționarelor, ne-am lipsi adeseori de înțelegerea adecvată a textelor poetice. Astfel, strofa lui Eminescu își trage vigoarea ei artistică nu din faptul că poetul se exprimă „figurat", ci din faptul că el ne obligă să executăm actul înapoierii către „propriu". Strofa citată este „poetică" fiindcă ne face să ne închipuim suprafața apei ca „acoperită cu un strat subțire de aur sau argint", apoi „pătrunsă", „străbătută" pînă în fund de lumina ei, iar lacul este, pentru poet, cu adevărat „aprins", adică arzînd și dînd lumină. Ceea ce mă izbește atunci cînd examinez strofa lui Eminescu, din punctul de vedere al valorii ei poetice, nu este, deci, derivarea către „figurat" a expresiilor ei, ci regresiunea lor către „propriu". Numai închipuindu-mi cum lumina lunii „acoperă" și, în același timp, „pătrunde" apa lacului, realizez în chip intuitiv admirabilul tablou cuprins în strofa lui Eminescu. Așa-zisele sensuri „figurate", dacă ne-am opri la ele, ar acoperi imaginea concretă, plină de vigoare, a cuvintelor poeziei. Dar fantezia cititorului execută actul de străbatere pînă la sensul propriu concret și atinge astfel primul plan adînc al metaforei cuprinse în strofa eminesciană.

Cititorul nu se oprește aici. Strofa lui Eminescu exprimă ceva ca mitul luminii și apei, al dragostei și îmbrățișării lor, care n-o mîntuie pe aceasta din urmă de simțirea singurătății. Versurile citate reiau, oarecum, tema marelui poem al lui Eminescu, *Luceafărul*, în care idila dintre un astru și o muritoare se termină prin simțirea singurătății de-a pururi a astrului : un mit al propriei solitudini a poetului în societatea vremii lui. Aceeași temă revine în strofa analizată, în forma unui mit cosmic, în care personajele sînt elemente ale naturii. Cine ajunge să înțeleagă metafora lui Eminescu nu numai ca pe un tablou de natură, dar ca pe un mit, atinge un al doilea plan, mai adînc, al acestei metafore. Pătrunderea

din ce în ce mai profundă a straturilor de semnificații ale metaforei eminesciene îl poate duce pe cititor la cuprinderea ideii că, pentru poetul nostru, o mare lumină a minții, cum a fost a sa, l-a făcut să simtă mai dureros singurătatea în mijlocul epocii și lumii lui. Nu voi insista asupra bogatei materii de imagini, simțiri și cugetări cuprinse în strofa eminesciană pentru că obiectul paginilor de față nu este analiza acestei strofe, ci punerea în lumină a faptului, interesant pentru cunoașterea metaforei, că fondul latent al unei astfel de structuri semantice este nu numai adînc, dar și de o adîncime care se dezvoltă progresiv și, ca atare, rămîne nelimitată. Fondul latent al metaforei, acela pe care îl substituie expresia folosită de poet, nu este, deci, numai difuz și mobil : el este și nelimitat.

Voi aminti aici de vechile interpretări alegorice ale literaturii numai pentru a arăta cît de mult se deosebesc ele de înțelegerea metaforei propuse aici. Interpretarea unui text literar ca o alegorie, adică drept un conținut noțional exprimat prin personaje și evenimente, a fost o metodă folosită încă din antichitate și aplicată, ca atare, poemelor homerice sau *Cîntării cîntărilor*. Această metodă a avut o istorie al cărei punct culminant se plasează către sfîrșitul evului mediu, cînd Dante a formulat-o, în legătură cu propriul lui poem, în versurile, deseori citate, ale *Infernului*, IX, 61—62.

O voi, ch'avete gli'inteletti sani
Mirate la dottrina che s'asconde
Sotto il velame degli versi strani.

Evul mediu îmbogățește metoda milenară a interpretărilor alegorice, făcînd observația că adîncimea poeziei se desfășoară pe mai multe planuri în adîncime, desemnate de Dante în *Convivio* drept sensul literal, moral, alegoric (filozofic) și anagogic.

Profunzimea creației poetice este o idee justă, numai că evul mediu o înțelegea și o aplica într-un mod eronat, prezentînd fiecare din semnificațiile succesive drept conținuturi intelectuale bine închegate și atît de ermetic închise unele față de altele, încît nu cititorul obișnuit, ci numai savantul le poate desluși printr-un act al analizei

deosebit de cel al cunoașterii poetice. Nu încape îndoială că poezia își deschide mai bine tainele ei aceluia care o studiază cu iubire și atenție. Vechea estetică a abuzat de noțiunea contemplației artistice, concepută ca o cunoaștere fulgurantă, în a cărei singură clipă i se lămurește contemplatorului întregul conținut al creației de artă. Studiul receptării artei, întreprins cu mijloace psihologice, arată caracterul de proces al receptării, dezvoltarea acesteia în etape pentru a căror identificare s-au folosit uneori metode experimentale. Revenind la problema metaforei, voi spune că, deși posibilitatea adîncirii ei mi se pare incontestabilă, planurile succesive care compun profunzimea ei nu sînt deplin constituite noțional, ci rămîn difuze și nu sînt ermetice unele față de altele, ci transpar unele prin altele, încît sistematizarea lor, propusă de Dante, este o operație scolastică, străină de spiritul modern. În ceea ce privește primul dintre caracterele metaforei, caracterul difuz al planurilor ei latente, ne explică de ce transformarea semnificațiilor metaforice în judecăți de tipul acelora formulate de științe și filozofie va fi totdeauna ucigătoare pentru poezie. Propoziția fundamentală a esteticii marxiste, aceea potrivit căreia arta este cunoaștere prin imagini, este perfect îndreptățită și ea explică motivul care se opune tranformării conținuturilor ei în propoziții ca cele aflate în tratatele științifice și filozofice. Pentru claritatea expunerii, interpretul poeziei este uneori obligat să filozofeze, dar el trebuie totdeauna să previe că, exprimîndu-se ca teoretician, el ascultă de o necesitate euristică, pe care cititorul de poezie urmează s-o rectifice, s-o nuanțeze, s-o învie emotiv în propriul lui fel de a lua contact cu poezia. O rectificare asemănătoare este necesară și atunci cînd sînt distinse planurile de semnificații ale metaforei, care, deși se succedă în adîncime, sînt și implicate unele în altele. Vastul orizont de semnificații al unei metafore poetice, ca aceea din strofa eminesciană citată mai sus, apare cititorului din primul moment, deși studiul ei poate aduce un spor de claritate în planurile ei mai adînci. Întocmai ca în strofa eminesciană, lumina unui mare înțeles proiectată pe suprafața metaforei pătrunde în adîncurile ei.

Avînd o adîncime difuză și nelimitată, interpretarea unei metafore nu se termină niciodată, nu se poate termina vreodată. Aici stă principala deosebire dintre interpretarea alegorică, practicată în antichitate și în evul mediu, și interpretarea autorizată de concepția înfățișată aici. Căutătorii sensurilor morale, filozofice și anagogice puteau avea impresia că au ajuns la un moment dat la sfîrșitul cercetării lor. Înțelegerea metaforei ca structură semantică adîncă și nelimitată nu autorizează niciodată încheierea procesului de interpretare. Niciodată, din punctul de vedere înfățișat aici, nu vom putea spune că am istovit semnificația unei metafore poetice și că interpretarea ei nu mai are nici un obiect. Dar tocmai pentru că acțiunea de interpretare poetică nu se sfîrșește niciodată, poezia are o viață istorică. Spunem poezia, și nu numai metafora, pentru că opera poetică în întregimea ei poate fi considerată ca o metaforă. Cînd un mare poet notează stări lirice, narează evenimente, construiește caractere și prezintă conflicte într-o dramă, el o face din punctul de vedere al unei concepții despre lume în raport cu care expresiile stărilor lirice, ale evenimentelor, ale caracterelor și conflictelor sînt substituite expresiei metaforice. *Divina comedie* în întregimea ei este o metaforă. *Faust* este o metaforă. *Regele Lear* este o metaforă. *Comedia nedivină* a lui Krasinski este o metaforă. Toate aceste mari opere ale poeziei sînt expresii care trimit către o adîncime a lor, au o semnificație de o bogăție inepuizabilă, ca și realitatea pe care o figurează, încît nimeni n-o poate cuprinde în întregime, și astfel actualitatea lor în conștiința omenirii se menține neîncetat. Dacă lucrarea de interpretare a poeziei s-ar termina vreodată, în sensul că semnificația ei adîncă s-ar putea converti într-o legătură de noțiuni, într-o propoziție filozofică, opera poetică ar înceta să mai trăiască. Este ceea ce se întîmplă, de fapt, atunci cînd, prin generalitățile manualelor și prin formulele propagate de școli, multe opere ale clasicismului au ajuns a fi reduse la cîteva propoziții generale, în care lucrarea de interpretare are impresia a fi parvenit la termenul ei final. Spunem, atunci, că tragedia lui Corneille reprezintă lupta pasiunii cu datoria, sau că dramele lui Schiller sînt drame ale libertății ; și, mulțumiți cu aceste interpretări, care le lipsește de adevărata lor bogăție, de perspectiva lor nelimitată încetăm să le mai citim. Cine ajunge însă să se ridice peste pedantismul formulelor care limitează și închid perspectivele poeziei, cînd bogăția ei nelimitată se reface pentru cititor, operele poetice dobîndesc o nouă viață și reintră în istorie.

Fiecare generație redescoperă marile opere ale poeziei, trăiește încă o dată beția entuziasmului pentru ele, le înțelege în felul ei, depune în ele confidența cea mai intimă a sufletului său, descoperă adevărurile de care are mai multă nevoie.

Istoria omenirii se reflectă în viața istorică a poeziei : o împrejurare pe care n-o poate explica decît adîncimea nelimitată a oricărei mari creații poetice.

1961

SIMBOLUL ARTISTIC

PREFAȚA

Publicarea studiului meu *Problemele metaforei* (un volum la Editura de stat pentru literatură și artă, 1957) m-a decis să dau la iveală și memoriul despre simbolul artistic, scris cu ani în urmă și pe care l-am compus ca pe justificarea filozofică a studiului despre metaforă. Cele două studii au văzut acum, deopotrivă, lumina tiparului și vor trebui odată reunite.

Simbolul artistic, cuprins în noul volum de față, aduce precizarea că simbolul este o categorie; propune o clasificare a diferitelor simboluri și fixează locul simbolului artistic în sistemul acestei clasificări, stăruind îndeosebi asupra diferenței dintre simbolul lingvistic și cel artistic, între cuvînt și artă. Prin această din urmă problemă, considerațiile memoriului de față se leagă cu o parte mai întinsă a lucrărilor publicate de mine în anii din urmă. Studiile despre mijloacele lingvistice ale artei literare, întreprinse în ultima vreme, porneau de la postulatul că arta literară este o manifestare lingvistică, o întruchipare a limbii. Totuși, între limbă și artă, cu toate apropierile dintre ele, care provin din faptul că amîndouă sînt substitute ale unei realități sau semnale de ordinul al doilea, cum ar spune Pavlov, există și importante deosebiri. Deosebirea esențială rezultă din aceea că, pe cînd majoritatea simbolurilor lingvistice, cuvintele sau legăturile de cuvinte semnifică un obiect și o noțiune precisă și au, prin urmare, o perspectivă în-

chisă și limitată, creațiile de artă, adică simbolurile artistice, au o perspectivă deschisă și nelimitată, după cum o dovedește viața lor istorică, posibilitatea receptării lor mereu reînnoite, interpretarea lor mereu deosebită în diferitele epoci succesive. Noțiunea simbolurilor nelimitate, sub incidența căreia aduc creația artistică, este rezultatul final al acestei cercetări și acela prin care se leagă cu studiile mele mai noi de stilistică și despre metaforă. Este motivul pentru care m-am hotărît s-o public, chiar cu această mare întîrziere față de momentul compunerii ei. [1]

T. V.

---

[1] Reproducem textul prefeței din varianta-manuscris aflată în arhiva familiei Vianu, text extrem de important, dovedind interesul autorului pentru semiologie, în linia lui Saussure:

„Cînd, acum cîțiva ani, scriam capitolele mele despre metaforă. am întrerupt redactarea simțind că, după examinarea critică a teoriilor existente și după studiul modalităților și funcțiunilor ei, pentru a da propria mea teorie generală asupra metaforei, aveam nevoie de un cadru mai larg. Îndemnul de a construi acest cadru mi-a venit studiind *Cursul de lingvistică generală* al lui F. de Saussure, care preconizează o știință a tuturor semnelor, o semiologie. În paginile următoare, am schițat principiile unei astfel de științe cu scopul de a găsi locul simbolului artistic printre celelalte simboluri. Titlul exact al încercării mele ar fi, deci, *Locul simbolului artistic în sistemul semiologic*. Am simplificat însă titlul primului studiu care constituie cartea de față și am făcut să-i urmeze *Problemele metaforei*, pe care le-am îmbogățit cu capitole noi, rămase nepublicate în *Revista Fundațiilor regale*, 1945, unde acest din urmă studiu a apărut mai întîi.

Belgrad, ianuarie 1947" (n.ed.).

1. SIMBOLURI

Un părinte arată copilului său un animal care s-a strecurat tocmai pe ușă și-l numește : „pisică". Copilul, care învață atunci să vorbească, înțelege că grupul de sunete „pisică" desemnează animalul indicat și va întrebuința el însuși acest grup de sunete ori de cîte ori va voi să desemneze ființa respectivă. Altă dată conștiința copilului este stăpînită de o anume senzație organică. Copilul va articula grupul de sunete „pa-pa" știind că în felul acesta el se va face înțeles și că persoanele din preajma lui vor găsi mijlocul să-i înlăture senzația neplăcută a foamei. Din ambele cazuri, copilul a mai învățat că un grup de sunete poate ține locul unei alte realități externe sau interne și că persoanele cu care el stabilește comunicarea verbală dispun de aceeași știință relativă la facultatea unor sunete de a se substitui unor realități deosebite de ele însele, cu scopul de a le impune reprezentării noastre.

Părintele l-a învățat pe copilul său că un anumit animal se numește „pisică", dar în același timp că un grup de sunete se poate substitui unei alte realități și că o poate evoca pe aceasta din urmă. Copilul a dobîndit astfel cunoștința relativă la valoarea de substitut sau de simbol al anumitor sunete. Simbolul devine pentru copil o categorie. Cînd copilul va auzi o serie de sunete care constituie un cuvînt, el îl va subsuma conceptului de simbol și va ști că, de aici înainte, ori de cîte ori va

voi să evoce un lucru va fi suficient să pronunțe simbolul lui sonor. Grupul de sunete este pentru copil semnul sau simbolul ; realitatea eterogenă desemnată prin acest semn este semnificația lui. Deosebirea dintre semn și semnificație este evidentă. A spune însă că copilul posedă cunoștința deosebirii dintre semn și semnificație nu înseamnă altceva decît a afirma că inteligența lui dispune de categoria simbolului.

Cuvîntul, sonor sau scris, este numai unul din simbolurile cunoscute și folosite de om.[1] Nenumărată este seria acestora. Nu este nicidecum nevoie ca omul să articuleze un cuvînt pentru a crea un simbol. Țipătul pe care îl scoate cineva care este stăpînit de o mare durere, sau gestul amenințător al unui om mînios sînt, de asemenea, simboluri. Un simbol este și gestul indicativ al trecătorului întîlnit pe stradă și care, întrebat unde este o anumită stradă, răspunde întinzînd brațul înainte și deplasîndu-l apoi către dreapta. Simbolic este și gestul imitativ al unei persoane care vrînd, poate într-o intenție satirică, să desemneze pe o alta, afectată de un defect fizic oarecare, de pildă de un nas neobișnuit de mare, desemnează cu degetul în aer, deasupra propriului său nas, o curbă de o dimensiune exagerată. Un călător la indienii din America de Nord, colonelul Mallery, vrînd să întrebe pe un indigen întîlnit pe un drum pustiu dacă n-a văzut șase trăsuri trase de boi și întovărășite de șase conducători, dintre care trei mexicani și trei americani, și de un om călare, a găsit pentru fiecare din aceste realități cîte un gest indicativ sau imitativ apropiat. Colonelul Mallery a întins mai întîi brațul către convorbitorul său pentru a spune : „tu". Și-a întins apoi

[1] Înțelegerea cuvîntului ca simbol apare și la I. P. Pavlov (*Opere complete*, t. III, c. II), pentru care cuvîntul constituie și al doilea sistem de semnalizare a realității, „un semnal al primelor semnale", adică un substitut al impresiilor, senzațiilor, imaginilor prin care receptorii din organism răspund excitațiilor mediului exterior. Înțelegerea cuvîntului ca simbol poate fi, deci, sprijinită și pe concluziile fiziologiei moderne, cu adausul că sfera celui de al doilea sistem de semnalizare trebuie astfel extinsă încît să cuprindă toate simbolurile cu care lucrează inteligența omului, adică, în afară de limba articulată, gesticulația, simbolurile științifice și tehnice, expresia artistică etc

ochii pentru a spune: „văzut". A ridicat cele cinci degete ale mîinii drepte și le-a adăugat indexului mîinii stîngi pentru a desemna numărul „șase". Unind degetul mare cu arătătorul fiecărei mîini în forma unui cerc și imprimînd fiecăruia din acestea o mișcare de înaintare, Mallery a creat simbolul unor „trăsuri în mers" ș.a.m.d. Nici unul din elementele întrebării sale n-a rămas nesimbolizat printr-un anumit gest indicativ sau imitativ. Indigenul l-a înțeles pe colonelul Mallery și i-a răspuns tot prin simbolurile unor gesturi.

Simboluri sînt, apoi, și gesturile codificate ale etichetei: scoaterea pălăriei, stringerea reciprocă a mîinilor, trecerea mîinii de la frunte la gură și în dreptul inimii, ca în salutul orientalilor, deși semnificația primitivă a acestor simboluri s-a pierdut sau a fost înlocuită cu una foarte generală, fiecare din aceste gesturi devenind semnul unei deferențe convenționale sau al simplei recunoașteri. Simboluri sînt, în sfîrșit, și gesturile care alcătuiesc limbajul oarecum organizat, avînd un vocabular și o sintaxă, al surdo-muților. Gerando, creatorul pedagogiei surdo-muților, a descris limbajul spontan al acestora. Pentru a semnifica ideea de „copil", surdo-muții fac gestul de a alăpta sau de a purta pe cineva în brațe sau de a-l legăna. Pentru „bou", ei simulează coarnele acestuia sau mersul lui greoi, sau mișcarea fălcilor care rumegă. Pentru „cal", ei figurează mobilitatea urechilor lui sau pun două degete călare pe un altul. Pentru „pîine", ei fac semnul de a avea foame, de a tăia sau de a duce la gură etc. Cu ajutorul acestor gesturi simbolice, surdo-muții construiesc propoziții, în care raporturile dintre termeni neputînd fi figurate (conceptele relaționale fiind prea abstracte pentru a fi imitate), legăturile sînt redate printr-o sintaxă de pozițiune: semnele sînt dispuse în ordinea importanței lor relative, subiectul este pus înaintea atributului, complementul înaintea acțiunii, modificatul înaintea modificatorului.[1] Nimeni nu poate preciza în ce moment primitivul sau surdo-mutul au învățat că un gest se poate substitui unei realități și

[1] Cf. Th. Ribot, *L'évolution des idées générales*, 30e ed., 1919, de unde am spicuit și relațiunea lui Mallery, p. 49 și urm.

că o poate semnifica. Simbolizarea este, dintr-un moment oarecare al experienței, o acțiune spontană, pentru că simbolul a devenit o categorie a inteligenței.

Dar domeniul simbolurilor este încă mai extins. Cifrele sînt niște simboluri pentru că ele semnifică niște realități, din care reținem numai cantitatea lor. Două banițe de grîu însumate cu alte cinci și cu alte șapte este o operație care poate fi semnificată prin simbolul $2 + 5 + 7$ — o expresie în care, alături de simbolul cantitativ, distingem simbolul operativ (adunarea redată prin +). Cum simbolul numeric a ajuns să se identifice cu conceptul de cantitate, fiecare număr devenind expresia proprie a unui anumit grad al cantității, s-a simțit nevoia unor simboluri mai generale, care să semnifice orice cantitate am voi. Acestei nevoi îi răspund simbolurile literale ale algebrei.

Calitatea poate fi și ea semnificată prin simbolurile chimiei. De cînd Lavoisier și Berzelius au introdus în chimie simbolurile literale cunoscute, cărora li s-a adăugat cîte un număr, s-a găsit mijlocul de a indica structura calitativă a corpurilor. Împrumutînd din aritmetică sau algebră simbolurile operative: al adunării (+), al scăderii (—) sau al egalității (=), s-a aflat posibilitatea desemnării simbolice a proceselor sintetice sau analitice. Întocmai ca în științele matematice, simbolurile chimiei sînt niște substitute analitice, formulele chimiei neredîndu-ne din realitatea calitativă a corpurilor sau a proceselor decît aspectul lor pur chimic, cu eliminarea altor fenomene însoțitoare, de pildă a fenomenelor termice sau electrice. Dar, spre deosebire de ecuațiile matematice, acele ale chimiei nu reprezintă egalități; semnul egalității introdus între cele două membre ale unei ecuații chimice desemnînd numai limita între termenul inițial și cel final al unui proces.[1] Simbolul operativ al adunării și al scăderii în chimie reprezintă, apoi, altceva decît operațiile respective în aritmetică sau algebră. Plusul chimic nu desemnează însu-

[1] V. și W. Wundt, *Logik*, II. Bd. *(Logik der exakten Wissenschaften)*, 4 Aufl. 1920, p. 525 urm.

mare, ci sinteză ; minusul chimic nu semnifică scădere, ci analiză.

Un bolnav se prezintă în cabinetul unui medic. Înainte de a începe interogatoriul său, înainte de a proceda la examenul fizic sau de a-i recomanda radiografiile sau analizele necesare, medicul observă un accident pe epidermă, un xantelasm așezat în colțul intern al pleoapelor. Xantelasmul este o acumulare de colesterină. Accidentul acesta este un simptom, un semn revelator al unui ansamblu mai larg de fenomene în legătură cu funcțiunea hepatică. Xantelasmul devine, pentru medic, un simbol al unei anomalii a ficatului. Simptomul medical este și el un produs al analizei, dar nu în același sens ca simbolurile matematice sau chimice. Căci, pe cînd acestea din urmă se substituie lucrurilor pentru a desemna în ele un singur aspect al lor — cantitatea sau structura lor calitativ chimică — simptomul medical se substituie fenomenului integral în toată plenitudinea lui. Simbolul matematic și chimic se substituie realității semnificate prin el și, în același timp, o maschează în mai multe din aspectele ei. Simbolul medical, simptomul, tinde însă să pună într-o lumină cît mai vie și cît mai complexă fenomenul căruia pentru moment i se substituie. De aceea se poate spune că simbolul matematic și chimic disimulează fenomenul, în timp ce simbolul medical îl relevă.

Același caracter îl prezintă simbolul judiciar, prezumția sau indiciul. Cînd judecătorul de instrucție nu dispune de un probatoriu complet, el pîndește ivirea unui mic fapt capabil să integreze, în toată întinderea și complexitatea ei, starea de fapt căreia urmează să i se aplice textul de lege. Procedura arhaică recomandă „proba focului", semn substitutiv avînd facultatea să indice pe vinovat. Mai precaut în concluziile sale, judecătorul modern nu dă faptului judiciar simbolic decît valoarea unui început de dovadă ; dar prezumția rămîne și pentru el, ca și simptomul pentru medic, semnul substitutiv al unei configurații complete de fapte. Cuvier pretindea că poate reconstitui cu un singur os fosil scheletul întreg al unui animal preistoric. Osul fosil era, pentru Cuvier, un simbol paleontologic. Valoarea simbolică a osului fosil era garantată de ipoteza unității de plan a organismelor. Medicul manevrînd simptomul, sau judecătorul folosind prezumția, afirmă și ei o corelație de fapte atît de unitar-organică încît din unghiul uneia singure dintre ele se poate întrezări configurația totalului.

Cuvîntul sonor sau scris, reflexul și gestul instinctiv, indicator sau imitativ, numărul și celelalte semne matematice, formulele și ecuațiile chimiei, simptomul medical și prezumția judiciară — toate acestea sînt simboluri, semne substitutive ale unor realități mai bogate decît ele și din care acestea semnifică numai un aspect sau tocmai totalitatea realității semnificate. Domeniul simbolurilor este însă cu mult mai întins, dar interesul expunerii de față nu face necesară, deocamdată, enumerarea lor mai departe. Vom adăuga însă că din simpla comparație a simbolurilor analizate aici, în relația lor cu realitatea semnificată de ele, apar limpede împrejurările care determină inteligența omenească să întrebuințeze categoria simbolului. Inteligența omului recurge, în mod general, la simboluri din pricina nevoii de comunicare. Orice comunicare este simbolică. Orice comunicare nu poate fi decît simbolică. Un conținut mental nu se poate transmite decît printr-un substitut al lui, printr-un simbol. Nu există nici o posibilitate de a sesiza direct un conținut mental ; n-o putem face decît printr-un substitut al lui. Un simbol indică însă totdeauna o realitate substituită. Din această pricină se poate spune că orice comunicare este simbolică și că orice simbol este comunicativ.

Dar în cadrul acesta general, creat de nevoia comunicării, apar alte două împrejurări care impun apelul constant făcut de inteligența omenească la simboluri. Experiența umană este cînd prea abundentă, cînd prea limitată. Știm uneori despre lucruri mai mult decît ne trebuie pentru interesele unei anumite circumstanțe, care cer izolarea unui singur aspect al lor. Substituim atunci lucrurilor prea bogate un simbol primitiv, cum este simbolul matematic sau chimic. Alteori știm despre lucruri prea puțin, și atunci o parte a lor se substituie întregului și ne ajută să-l recompunem în totalitatea lui. Avem atunci de a face cu simbolurile integrative, din rîndul

cărora am amintit simptomul medical și prezumția juridică. Din alte puncte de vedere, simbolurile pot fi însă și altfel clasificate. Încercarea de a distinge aceste felurite clase de simboluri, în cadrul unei semiologii generale, ne va pune în măsură de a preciza alte cîteva caractere ale simbolurilor și alte apropieri sau deosebiri dintre însușirile lor.

2. SIMBOLUL ȘI TABLOUL CATEGORIILOR

În *Critica rațiunii pure* Kant a arătat cum, în lucrarea de construire a lumii obiectelor, conștiința supune impresiile sale unei îndoite operații de unificare, organizîndu-le prin formele intuiției (spațiul și timpul) și prin conceptele pure ale inteligenței, adică printre categorii. Numai după ce le conferim un loc în spațiu și un moment în timp, și numai după ce le subsumăm uneia din categoriile intelectului, impresiile noastre ajung a aparține lumii obiective, devin obiecte. Nici formele intuiției și nici categoriile n-ar fi însă produse ale experienței, ci condiții ale ei. Experiența noastră n-ar deveni posibilă decît cu condiția de a organiza prin forme și prin categorii.

Nu reamintim celebrele teze ale lui Kant pentru a examina încă o dată validitatea lor. Vom spune totuși că formele sensibilității și categoriile inteligenței nu ni se par și nouă niște cadre înnăscute. Cercetarea psihologică și sociologică a arătat de mai multe ori în ce chip s-au format, pentru conștiința individuală și socială, formele intuiției și categoriile. Faptul că nici copilul, în primele luni ale vieții, nici orbul din naștere operat nu se orientează just în spațiu a făcut necesară explicația chipului în care s-au constituit, pentru individ, relațiile reale de spațiu. Fără a putea intra aici în explicații date adeseori, dar care rămîn în afară de obiectul propriu al acestei expuneri, vom aminti totuși că ideea noastră de spațiu s-a format din multiplele percepții ale spațiului real, în cursul activității de orientare în mijlocul lui și prin manipularea nenumăratelor obiecte spațiale, prin

nesfîrșitele procese ale muncii. Mișcîndu-ne și muncind, s-au asociat solid între ele impresiile de înălțime, lărgime și adîncime, din care generalizarea a obținut ideea de spațiu. Tot astfel s-a întîmplat cu ideea de timp și cu toate categoriile, cu ideea de cauzalitate, finalitate, relație ș.a.m.d., toate fiind deopotrivă produsele generalizării în împrejurările concrete ale vieții și muncii. A contribuit apoi, pentru a ajunge la același rezultat, viața socială, cu extensiunea ei teritorială, cu trecutul ei istoric, cu periodicitățile sărbătorilor ei, pentru a consolida ideea de spațiu, de timp, de număr etc. Nu intenționăm să dăm aici o teorie completă a genezei formelor intuiției și a categoriilor. Simplele indicații date mai sus sînt însă suficiente pentru a reține principiul că forme și categorii sînt pentru cercetarea de față idei generale, obținute din materia percepțiilor, și corespund raporturilor concrete dintre lucruri.

Vechile teze kantiene nu mi se par, deci, solid așezate în fața asaltului tot mai strîns al cercetării mai noi. Dacă studiem apoi tabloul kantian al categoriilor, cunoștința vechilor doctrine și materialul mai nou de observații epistemologice ne îndreptățesc a face unele obiecții. Se știe cum a ajuns Kant la tabloul său categorial. În momentul în care scria *Critica rațiunii pure*, vechea logică impusese, ca un bun tradițional, împărțirea judecăților în cele patru clase : ale cantității, calității, relației și modalității, cu triada subdiviziunilor respective, în care cea de a treia subdiviziune reprezintă totdeauna sinteza celor două de mai înainte. Kant își însușește vechiul principiu al clasificării judecăților, aplicîndu-l la clasificarea categoriilor și obținînd următorul

Tablou al categoriilor

Cantitatea	unitatea multiplicitatea totalitatea	Calitatea	realitatea negația limitarea
Relația	substanța cauzalitatea reciprocitatea	Modalitatea	posibilitatea existența necesitatea

Obiecţiuni la tabloul kantian al categoriilor s-au făcut de mai multe ori în trecut. Una din acestea priveşte legitimitatea procedeului de folosire a principiului de clasificare a judecăţilor pentru clasificarea categoriilor. Fără îndoială, categoriile sînt predicatele unor judecăţi pe care le facem cu privire la obiecte şi care corespund realităţii lor, ca, d. p., atunci cînd spunem că un lucru este unitar sau multiplu, real sau posibil etc., dar aceasta n-ar îndreptăţi extinderea criteriului de clasificare a judecăţilor şi asupra categoriilor. Această obiecţie ar putea fi totuşi eliminată dacă ne gîndim la locul atît de expresiv pe care-l dă Kant judecăţii în sistemul său epistemologic. În adevăr, cunoştinţa este, după Kant, unificarea unei diversităţi, şi cum judecata pare cea mai limpede dintre acţiunile de unificare ale inteligenţei, ar fi natural ca formele şi tipurile acesteia să orienteze clasificarea tuturor instrumentelor şi procedeelor cunoaşterii.

Unul din cei mai atenţi comentatori contemporani ai lui Kant, Ernst Cassirer, care nu acordă mai multă importanţă unei obiecţii ca aceea de mai sus, se opreşte mai insistent asupra unei alte dificultăţi a clasificării kantiene, deşi socoteşte că şi peste aceasta Kant a păşit biruitor. „Sistemul logicii formale, scrie E. Cassirer, nu poate fi instanţa în faţa căreia să se justifice formele unificării obiectelor ; căci esenţa acestei logici şi a procedeelor ei fundamentale este mai degrabă sinteza decît analiza. Nu face, oare, abstracţie logica formală de acel «conţinut» al cunoaşterii, care pentru noi trebuie să rămînă esenţialul şi hotărîtorul ?"[1] Kant, ne arată totuşi Cassirer, a prevăzut această obiecţie şi i-a răspuns cînd, în *Critica raţiunii pure* (III, 113), a căutat să aplaneze discrepanţa dintre analiză şi sinteză, arătînd că orice analiză lucrează asupra produsului unei sinteze, „căci acolo unde inteligenţa n-a legat în prealabil, ea nici n-a putut să dezlege". Analizele logicii formale care disting între feluritele clase de judecăţi ar aparţine, deci, aceluiaşi proces intelectual căruia îi revine şi acţiunea sintetică de construire a obiectelor prin subsumare categorială.[1] Oricare ar fi însă zelul unora din comentatorii lui mai noi sau prevederea lui Kant însuşi, obiecţia decisivă mi se pare că a fost făcută. Sistemul kantian al categoriilor este prea analitic ; deosebirea prea tranşantă dintre clasele lui ascunde adeseori unitatea sintetică a obiectelor, aşa cum este dată în experienţa concretă.

[1] E. Cassirer, *Kants Leben und Lehre*, 1921, p. 184 urm.

Pentru a ne convinge de realitatea acestei obiecţii, consider arborele care se înalţă în faţa ferestrei mele. Să admitem că, pentru a fi devenit un „obiect" al experienţei, impresiile primite de la el au trebuit să se supună operaţiei de turnare în formele intuiţiei şi de subsumare categoriilor inteligenţei. Căror categorii însă ? Arborele acesta îmi apare ca o unitate. El este unic în tot spaţiul dinaintea mea. Dar dacă consider multiplicitatea unificată a crengilor, a ramurilor, a frunzelor lui, arborele apare ca o totalitate. El îmi apare în acelaşi timp ca real şi ca limitat, ca existent şi ca necesar. Nici unul din aceste predicate, în considerarea arborelui, nu exclude pe celălalt. Atunci, prin care din acestea impresiile primite de la el au devenit un lucru al lumii obiective ? Nu cumva au colaborat mai multe categorii ca să producă „obiectul" arbore, şi anume în chipul unei cooperări mai adînci, despre care tabloul kantian nu dă nici un fel de socoteală ? De fapt, întrunirea diferitelor categorii în perceperea oricărui obiect al experienţei provine din complexitatea lui reală. Faptul acesta dovedeşte, apoi, greşeala fundamentală a poziţiei lui Kant, căci categoriile nu sînt anterioare experienţei, ci ulterioare acesteia : ele sînt numai produsul unei generalizări făcute asupra raporturilor multiple şi concrete dintre lucruri. Sîntem nevoiţi să admitem că orice obiect aparţine mai multor categorii, deoarece fiecare din acestea a apărut ca rezultatul unei lucrări separate de ge-

[1] Argumentul lui Kant se poate, dealtfel, completa, aşa cum a făcut-o odată Ch. Renouvier, care scrie : „analiza unei sinteze date presupune întrebuinţarea altor sinteze" *(Essais de critique générale*, II, *Traité de psychologie rationnelle d'après les principes du criticisme*, I, p. 67). Analiza nu presupune numai sinteza anterioară, dar operează ea însăşi cu sinteze. Cea mai simplă descompunere a unui întreg în părţile lui operează cu ideile sintetice de „întreg", „părţi", „analiză" etc.

neralizarea operației asupra unei realități complexe : lucrurile așa cum există ele în lumea obiectivă.

Dificultățile tabloului kantian al categoriilor sînt numeroase. O examinare atentă a lui ni le relevă cu destulă înlesnire. Nu vom întreprinde totuși o critică completă a tabloului kantian, ci ne vom mărgini la punerea în evidență a încă uneia din aceste dificultăți, rezultată de asemenea dintr-un exces al analizei. Kant a distins între categoria „substanței", a „unității" și a „realității". Deosebirea aceasta este încă mai mare decît aceea, d. p., dintre „existență" și „posibilitate", căci pe cînd acestea din urmă aparțin clasei omogene a „modalității", categoriile amintite mai înainte aparțin respectiv celorlalte trei clase : „relația", „cantitatea" și „calitatea". Dacă însă ne referim la întrebuințarea care s-a dat în istoria filozofiei conceptelor de „substanță", „unitate" și „realitate", observăm că, departe de a fi fost folosite separat, cele trei concepte au lucrat adeseori în chip convergent pentru construirea obiectului metafizic. În speculația mai veche, ideea substanței s-a asociat mereu cu aceea a unității și realității. Mulți dintre gînditorii care și-au pus problema substanței au nădăjduit să surprindă unitatea fenomenelor și să atingă astfel, dincolo de iluziile simțurilor, realitatea. Pentru unii din vechii gînditori substanța este unitatea și, în același timp, realitatea. Așadar, mai potrivit decît de a vorbi despre trei categorii deosebite ale inteligenței, ar fi să vorbim despre categoria singulară : substanță-unitate-realitate. Desigur, atîta vreme cît aceste trei concepte nu s-au asociat, vechea speculație conținea în sine un principiu de contradicție pe care eforturile ei ulterioare au aspirat să-l elimine. Afirmarea existenței a două substanțe în lume, la Descartes, dovedea că ideea de substanță nu fusese gîndită pînă la capăt. O substanță coexistînd cu o alta ar însemna că se limitează și, deci, se determină prin aceasta, ceea ce i-ar răpi calitatea ei de a exista în sine și prin sine. Substanța nu poate fi, deci, decît unitară. Ideea de substanță trebuie, prin urmare, asociată nu numai cu ideea de realitate (cum Descartes, în urma unei lungi tradiții, o făcuse), dar și cu ideea de unitate. Operația aceasta i-a reușit lui Spinoza, care n-ar fi putut construi vizunea sa panteistică a lumii (*Deus sive Natura*) decît subordonînd-o categoriei unitar-triale : substanță-unitate-realitate.

Putem întrezări motivul pentru care Kant a trecut cu vederea solidarizarea adîncă dintre ideea unității, a substanței și a realității și de ce a făcut din cea dintîi dintre acestea o simplă categorie cantitativă. După cum se știe, Kant elimină din preocupările filozofice vechea problemă ontologică. Față de întrebarea relativă la substanță și la realitate, Kant adoptă pozițiile unui simplu agnosticism. În locul vechii metafizici, el construiește un sistem epistemologic al experienței. Renumita revoluționare „copernicană" a filozofiei, în care Kant însuși indică meritul de căpetenie al contribuției sale, constă în a fi înlocuit problema substanței cu aceea a construirii experienței, și problema realității — cu aceea a valabilității normelor care călăuzesc operația acestei construcții. Lipsa sa de interes față de problema tradițională a substanței și a realității, adică în fond idealismul său, dizolvă vechea solidaritate dintre ideea acestora și ideea de unitate, și-i îngăduie să conceapă pe aceasta din urmă într-un sens pur cantitativ. Dacă totuși Kant continuă să treacă substanța și realitatea printre categoriile sale, lucrul se explică nu numai prin moștenirea primită de la vechea logică, dezvoltată în atmosfera ontologiei, dar și prin înțelesul deosebit pe care îl dă acestor concepte. Substanța și realitatea nu mai sînt pentru Kant idei ontologice, după cum acest înțeles îl pierde și unitatea. Substanța devine pentru Kant o idee experimentală, aceea care ne permite să constatăm o anumită schimbare în desfășurarea temporală a fenomenelor. Nu putem, în adevăr, constata o schimbare decît în raport cu ceea ce este constant în fenomene. Substanța este expresia acestei constanțe în transformare. Ea nu depășește sfera fenomenală. Tot astfel, realitatea nu mai este acum decît un concept în legătură cu condiționarea „materială" a experienței, după cum posibilitatea este expresia condiționării ei „formale". Substanța și realitatea au devenit, astfel, pentru Kant, idei epistemologice. Odată cu această schimbare a înțelesului lor, vechea lor solidaritate s-a dizolvat, și substanța, unitatea și realitatea au

putut apărea ca niște categorii izolate, deși de atîtea ori, în trecut, în construirea obiectului metafizic, ele au lucrat ca o categorie unitară. Ar fi fost suficient, dealtfel, să constatăm că o singură dată, în toată istoria cugetării omenești, cele trei categorii kantiene au lucrat ca o singură și unitară categorie, pentru a ne fi permis să ne îndoim de valoarea distincțiilor kantiene.

Critica tabloului kantian al categoriilor a fost și altă dată întreprinsă în același sens. Îi datorăm lui Ch. Renouvier, gînditorul care a dezvoltat cu mai multă consecvență doctrina categoriilor, observația că „funcțiile relative la diferitele categorii sînt, de fapt, unite în istoria conștiinței".[1] Renouvier ajunge la propriul lui tablou categorial pe o cale empirică : prin observația conștiinței. Nu există, afirmă el, nici o posibilitate de a determina apriori conceptele necesare și universale ale conștiinței, căci o astfel de operație ar presupune alte concepte ș.a.m.d. Unde le putem însă afla pe acestea ? Procedînd, deci, prin simplă observație și analiză, operații pe care le verifică apoi prin studiile sale consacrate logicii și psihologiei raționale, Renouvier ajunge să distingă între următoarele categorii : 1. R e l a ț i a (potrivit căreia un obiect poate fi distinct de un altul, identic cu el, determinat de acela), 2. N u m ă r u l (unu, multiplu, tot), 3. P o z i ț i a (punct, spațiu, întindere), 4. S u c c e s i u n e a (moment, timp, durată), 5. C a l i t a t e a (diferență, gen, speță), 6. D e v e n i r e a (raport, nonraport, schimbare), 7. C a u z a l i t a t e a (act, virtualitate, forță), 8. F i n a l i t a t e a (stare, tendință, pasiune), 9. P e r s o n a l i t a t e a (sine, nonsine, conștiință).

Toate aceste concepte categoriale nu lucrează însă niciodată separat, mai întîi în stabilirea fenomenelor sensibilității. „Sensibilitatea, observă Renouvier, presupune inteligență."[2] Cea mai elementară senzație implică relația, numărul și poziția. Fără să fie subordonate succesiunii și schimbării, concentrate în pură instantaneitate, adică date și numaidecît retrase, senzațiile ar scăpa conștiinței. „O comparație și o enumerare oarecare (relație

[1] Ch. Renouvier, *op. cit.*, p. 116.
[2] *Op. cit*, p 59

și număr) intervin îndată ce formele sensibile sînt legate unele de altele ; poziția este imediat inerentă funcțiunii principalelor simțuri, și succesiunea, ca și devenirea, întovărășesc mărturia conștiinței ; fără cauzalitate, conștiința forțelor nu s-ar uni cu impresiile noastre, în special cu acele ale tactului ; în sfîrșit, finalitatea este o formă a pasiunii, și pasiunea (chiar în animal) se trezește odată cu senzația."[1] Cooperarea categoriilor este tot atît de evidentă, pentru Renouvier, cînd considerăm chipul în care se construiește lumea obiectelor dincolo de nivelul sensibilității. Nu numai că un lucru nu poate exista pentru noi decît în relație cu un altul, apoi ca un număr, adică drept totalul unor părți sau ca părțile unui total, apoi ocupînd un loc și un moment și, în fine, deținînd o calitate prin rînduirea lui într-un gen sau o speță, dar chiar orice reflecție sistematică asupra lucrurilor implică mai departe devenirea, finalitatea și personalitatea. Atribuim oricărui lucru în sine și o apetență calchiată după acele ale personalității noastre. „Pentru a reprezenta faptele și fenomenele, oricare ar fi ele, scrie Renouvier, trebuie să le raportăm la personalitatea noastră, să parcurgem o serie de schimbări ale persoanei proprii, să ne exercităm voința care este o cauză și să ne propunem, pentru aceasta, scopuri de atins. Numai după aceasta constatăm devenirea în lucruri prin intermediul devenirii personale și considerăm, în afară și independent de noi, cauze și scopuri reprezentate după tipul acelora pe care le producem și pe care le urmărim. Personalitatea însăși se întinde, printr-o lungă serie de degradări, pînă la ultimele limite ale lumii cunoscute."[2] Colaborarea categoriilor, a tuturor categoriilor, în construirea lumii obiectelor este o concluzie cîștigată de Renouvier în opoziție evidentă, și uneori proclamată, față de rigiditatea analizei kantiene, deși, pe de altă parte, Renouvier păstrează din Kant ideea contestabilă că conștiința construiește lumea obiectelor și nu o reflectă, după cum sîntem obligați să admitem dacă nu dorim să facem din conștiință un demiurg, un creator literar și nu ceea ce ni se pare mai

[1] Ch. Renouvier, *op. cit.*, p. 63.
[2] *Op. cit.*, p. 2—3.

sigur : funcţiune de orientare în lumea reală şi de prelucrare a elementelor ei.

Renouvier n-a fost străin de gîndul de a găsi printre categorii pe una care să le înglobeze oarecum pe toate la un loc şi pe aceea care ar mijloci continua lor sinteză. În mai multe rînduri el recunoaşte în relaţie această categorie generală. Căci un obiect nu devine fenomen al conştiinţei decît atunci cînd îl distingem de un altul, fie chiar numai de conştiinţa care îl resimte, cu care în acelaşi timp se uneşte. Relaţia, adică separarea şi unificarea, este, deci, funcţiunea cea mai generală a conştiinţei, categoria ei supremă, pe care celelalte categorii nu fac decît s-o specifice, s-o determine treptat. Există însă şi o altă funcţiune a conştiinţei, care le grupează pe toate laolaltă, şi, în recunoaşterea acesteia, Renouvier ajunge aproape de identificarea categoriei simbolului, pe care Kant n-o distinsese şi pe care nici Renouvier n-o trece anume în propriul său tablou categorial. În adevăr, toate categoriile sînt semne, simboluri. „Numărul şi întinderea, scrie Renouvier, durata şi schimbarea etc., toate fenomenele de oarecare generalitate, fiinţele şi raporturile lor sînt reprezentate prin semne speciale a căror combinaţie trebuie să corespundă acelei a fenomenelor înseşi prin mijlocirea unui sistem convenabil." În felul acesta, „semnul se introduce în toate categoriile".[1] Cum am putea însă să concepem unele lucruri ca semne, pe altele — ca semnificatul lor, dacă conştiinţa n-ar dispune de conceptul simbolului aşa cum dispune de toate celelalte concepte pure ale inteligenţei ? Renouvier şi-ar fi putut pune această întrebare deoarece el ştie că semnificarea este asociaţia „dintre o gîndire determinată şi semnul său statornic". Dar asociaţia aceasta nu este deopotrivă cu orice asociaţie între stările conştiinţei, ci una care are o anumită formă, şi anume pe aceea dintre un semn şi o semnificaţie. În legătura semnificativă dintre două stări, de pildă dintre senzaţia unui sunet şi o reprezentare sau o idee, fiecare din acestea se înzestrează cu o valoare specială, una dintre ele devenind semnul evocator al celeilalte. Adausul acesta provine din faptul

[1] Ch Renouvier, *op. cit.*, p. 92.

că asociaţia este, de fapt, simbolică, dă naştere categoriei simbolului.

Există însă şi alte consideraţii care impun simbolul ca pe una dintre categorii, pe care le vom regăsi îndată.

3. LIMBĂ ŞI SIMBOL

Orice categorie este, în primul rînd, un cuvînt, un simbol lingvistic. O analiză atentă ne arată că trebuie să distingem între categorii şi cuvintele care le desemnează prin substituire, adică între categorii şi simbolurile lor. Simbolul lingvistic nu este numai una dintre categorii, coordonată în acelaşi plan cu celelalte, ci oarecum o categorie generală, care le subsumează pe toate la un loc, deoarece nu le putem cunoaşte pe acestea din urmă decît prin mijlocirea cuvintelor care li se substituie. Este adevărat că între cuvînt şi realitatea desemnată prin el, între semn şi semnificaţie, se produce o fuziune atît de completă încît inteligenţa nu poate distinge decît cu oarecare greutate între ele. Fuziunea aceasta este încă mai adîncă atunci cînd este vorba de cuvinte care semnifică stări, forme sau activităţi ale spiritului. „Limbajul, scrie odată Cournot, şi-a încorporat în asemenea măsură produsele inteligenţei noastre, încît grecii întrebuinţau acelaşi cuvînt pentru a desemna limba şi raţiunea *(logos)* şi că la prima vedere pare imposibil a distinge între ceea ce ţine de natura facultăţilor noastre intelectuale şi ceea ce ţine de forma instrumentului pe care ele îl manipulează."[1] Fuziunea aceasta se descompune însă pentru acel care urmăreşte transformarea semnificaţiei cuvintelor. După cum am văzut şi mai înainte, altceva înţelegea Kant prin termeni ca „unitate", „substanţă", „realitate", şi altceva atîţi dintre gînditorii care i-au premers. Dacă alăturăm, de pildă, definiţia pe care o dă Spinoza „substanţei" cu aceea pe care i-o dă Kant, nu mai încape nici o îndoială că între cuvînt şi realitatea substituită

[1] A. Cournot, *Essai sur les fondaments de nos connaissances*, 1851, ed. nouv., 1912, p. 315.

prin el nu există nicidecum acea solidaritate profundă care le-ar face de nedeosebit. Putem spune chiar că dacă între simboluri și realitățile substituite există grade felurite ale solidarității, gradul acesta este unul dintre cele mai mici, întrucît privește legătura dintre simbolul verbal și semnificația lui. Gesturile și creațiile artei sînt mult mai atașate de realitatea indicată prin ele. Simbolurile algebrice și toate mijloacele tehnice de comunicare (alfabetul Morse, procedeele militare ale semnalizării, semnele cartografice și biblioteconomice etc.) posedă gradul cel mai mic de solidaritate cu realitățile pe care le înlocuiesc. Între două grupe extreme, limba deține un loc median. Ea nu este totdeauna, și poate nici prin originea ei, o colecție de semne arbitrare, dar semnele care o constituie își pot schimba semnificația ; ele pot trece de la desemnarea unei realități la desemnarea alteia. Limba se găsește într-o continuă evoluție semantică, și împrejurarea este suficientă pentru a ne putea face să distingem între semnele ei și realitățile semnificate prin ele.

În momentul în care spiritul cîștigă cunoștința deosebirii dintre semn și semnificație, un vast cîmp de perfecționare se deschide inteligenței omenești. Progresele inteligenței coincid pînă la un punct cu acele ale limbii. Lucrarea critică a minții este condiționată de atitudinea de libertate față de constrîngerile exercitate de simbolurile ei. Dacă Im. Kant a putut să distrugă vechiul concept al „substanței", așa cum îl înțelegeau metafizicienii din succesiunea lui Descartes, și, odată cu aceasta, să orienteze cercetarea într-o altă direcție, împrejurarea s-a datorat independenței sale față de tirania înțelesurilor tradiționale. Încă din zorii metodelor moderne, Fr. Bacon ne-a atras atenția asupra izvorului de înșelăciune legat de cuvintele limbii : *idola tribus*. A pune în lumină iluziile legate de întrebuințarea anumitor cuvinte, a controla legitimitatea înțelesului lor, a le asocia cu semnificații noi — în aceasta constă o bună parte a operei pe care o execută inteligența speculativă a omului. Avea, deci, dreptate un cugetător modern, Fr. Mauthner, cînd spunea că filozofia nu este altceva decît „critică a limbii".

După o veche părere, ale cărei origini descind pînă la Kratylos, adus să vorbească în dialogul platonician cu același nume, există o asemănare între cuvînt și conținutul intelectual pe care acesta îl exprimă. Cuvintele ar fi, deci, potrivit acestei opinii, reluată necontenit în teoriile relative la limbă, o copie a lucrurilor sau, cel puțin, a chipului în care ele se oglindesc în mintea oamenilor. Reprezentanții acestei păreri erau convinși că solidaritatea cuvintelor cu înțelesul lor este dintre cele mai ferme. Dacă ținem însă seama de faptul, așa cum l-am stabilit mai sus, că cuvintele nu sînt solidare cu realitățile pe care le indică prin legături indisolubile, necum că ele ar fi aceste realități însele, putem spune atunci că ele sînt numai simboluri, semne substitutive ale acelor realități. Dacă apoi observăm că cuvintele se găsesc implicate într-un proces de necontenită transformare a înțelesului lor, putem adăuga că aceste simboluri nu sînt date, ci produse, nu atît impuse de natura lucrurilor pe care le exprimă, cît alese de inteligența omului care, prin mijlocirea lor, caută să aducă lucrurile sub stăpînirea lui intelectuală.

Cuvintele și toate formele limbii sînt produsele uneia din activitățile spirituale ale omului. Un gînditor modern, citat și mai înainte, E. Cassirer, a putut, deci, încerca să încadreze problema lingvistică în criticismul kantian. Căci dacă Im. Kant a stabilit că conștiința nu oglindește lumea fenomenelor, ci o construiește prin formele și conceptele ei, se putea pune întrebarea dacă limba nu este cumva un produs al aceleiași puteri creatoare a conștiinței, lucrînd cu mijloace apropiate și obținînd rezultate analoage ? Kant s-a oprit asupra unuia singur din produsele activității creatoare a conștiinței : asupra cunoașterii științifice. În cunoașterea științifică, impresiile confuze primite prin simțuri se organizează, și ceea ce rezultă este tot un simbol, deoarece noțiunile elaborate de ea ar fi numai semnele substitutive ale unei realități pe care conștiinței nu-i este dat s-o atingă vreodată. Unii dintre savanții moderni au recunoscut mai demult caracterul simbolic al noțiunilor științifice. „Ceea ce caută fizicianul în fenomene, scrie, la rîndul său, Cassirer, este descrierea legăturii necesare dintre acestea.

Dar descrierea rîvnită nu poate fi altfel adusă la împlinire decît prin aceea că fizicianul nu numai că lasă în urma sa lumea impresiilor senzoriale, dar, pe cît se pare, se abate cu desăvîrșire de la acestea. Conceptele cu care el operează : spațiul și timpul, masa și forța, punctul material și energia, atomul și eterul — sînt «simboluri» libere, pe care cunoașterea le schițează pentru a stăpîni lumea experienței sensibile și pentru a o privi în totalitatea ei ca pe un univers ordonat și legiferat, căruia însă în datele simțurilor și în chip nemijlocit nu-i corespunde nimic. Dar, cu toate că o astfel de corespondență nu se produce — și, poate, tocmai pentru că ea nu se produce — lumea conceptuală a fizicii este deplin închisă în sine. Fiecare concept separat, fiecare imagine simbolică și fiecare semn seamănă cu verbul articulat al unei limbi semnificative, organizată după reguli fixe. Încă de la începuturile fizicii moderne, la Galilei, întîmpinăm comparația potrivit căreia «cartea naturii» este scrisă în limbă matematică și nu poate fi citită decît în scrierea cifrată a matematicilor. De atunci întreaga dezvoltare a științei exacte a naturii, orice progres al chipului ei de a pune problemele și al mijloacelor ei conceptuale au mers mînă în mînă cu o rafinare crescîndă a sistemului ei de semne."[1] Știința și limba sînt pentru Cassirer numai unele din formele simbolice produse de spirit. Alături de ele, Cassirer distinge mitul și arta. Toate deopotrivă sînt, pentru acest gînditor, creații spirituale prin care lumea pasivă a simplelor *impresii* se eliberează în categorii felurite de *expresii*. Dar această operație a spiritului creator de cultură n-ar fi posibilă dacă, pe lîngă celelalte categorii ale sale, spiritul n-ar poseda și categoria simbolului, adică aceea prin subsumare la care unele lucruri apar ca simboluri, adică drept semne substitutive ale unei alte realități. Și, cu toate că E. Cassirer nu pronunță termenul hotărîtor, recunoașterea simbolului ca o categorie este neîndoielnică în opera sa atunci cînd notează : „Puterea și productivitatea semnelor mijlocitoare ar rămîne o enigmă dacă ele nu și-ar înfinta

[1] E Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, I. *Die Sprache*, 1923, p. 17.

ultima lor rădăcină într-o procedare spirituală originară, întemeiată în însăși esența conștiinței. Faptul că o dată unică și senzorială, cum este, de pildă, sunetul vorbirii, poate deveni purtătorul unei semnificații pur spirituale nu este explicabil decît prin aceea că funcțiunea fundamentală a semnificării există înainte și operează înainte de punerea semnului particular, astfel încît ea nu se creează odată cu aceasta, ci numai se fixează și se aplică într-un caz special."[1]

Pentru a preciza mai de aproape natura simbolului, după Cassirer, vom spune că acest gînditor îi oferă o dublă funcțiune. Evident, în simbolul lingvistic, științific, mitic și artistic se organizează impresiile confuze ale simțurilor, și, în acest chip, ele le înlocuiesc pe acestea. Ar fi să pierdem înțelesul cuvintelor dacă n-am menține vie reprezentarea că simbolul este un substitut, un „ceva" care înlocuiește pe un „altceva". Înapoia „semnului" stă „semnificatul" ; înaintea „expresiei" a trebuit să existe „impresia". Originalitatea lui Cassirer stă însă în faptul că ne previne împotriva confuziei posibile dintre „simbol" și „copie". Căci nici unul din simbolurile de care se ocupă nu vine să înlocuiască un conținut mental gata constituit în același fel în care o copie reproduce un model. Care ar fi sensul și utilitatea acestei reduplicări ? Pentru ce ar exista știință și artă, religie și limbă, dacă simbolurile tuturor acestora n-ar fi decît repetarea unor conținuturi deplin închegate în momentul în care ele apar ? Scepticismul cu privire la valoarea simbolurilor culturii nu este totuși îndreptățit, deoarece în ele apare un plus creator față de impresiile pe care le-au absorbit, pentru a le face nu numai comunicabile, dar și pentru a le da formă și durată. „Tema limbii, scrie Cassirer, nu este să repete pur și simplu determinări și diferențieri, existente mai dinainte în reprezentare, ci să le expună pe acestea și să le facă cunoscute. Pretutindeni libertatea actului spiritual constă în luminarea haosului impresiilor sensibile, prin care acestea încep să dobîndească

[1] E. Cassirer, *op. cit.*, p. 41.

pentru noi o formă consolidată. Numai în măsura în care ieșim în întîmpinarea impresiilor curgătoare și le prelucrăm, capătă ele, pentru noi, formă și durată. Această trecere în formă se împlinește în știință și limbă, în artă și mit după modalități diferite și potrivit unor principii variate ale prelucrării ; toate coincid însă într-aceea că ceea ce apare pînă la urmă ca produs al acțiunii lor nu mai seamănă întru nimic cu simplul material de la care au pornit la început."[1] Vom reveni, în cursul cercetării noastre, asupra unora din aceste aserțiuni. Dar pînă atunci ne putem întreba dacă teoria lui Cassirer relativă la simbolurile culturii poate deveni o teorie generală a simbolului. Afirmația că simbolurile nu înlocuiesc niciodată un conținut mental, necum o realitate obiectivă mai dinainte constituită nu mi se pare justificată. Desigur, cînd un medic constată un simptom particular și oarecum secundar, acesta înlocuiește fenomenul global al maladiei pe care începe să-l întrevadă. Nu se poate spune totuși că simbolul acesta înlocuiește un conținut mental deplin închegat deoarece constatarea completă a bolii urmează abia să se desăvîrșească prin coroborarea ulterioară a mai multor altor simptomuri. Cînd însă un cartograf însemnă pe harta lui rîurile și munții, căile de comunicație și localitățile etc., simbolurile lui înlocuiesc conținuturi mentale și chiar realități obiective deplin constituite mai dinainte. Desigur, aceste simboluri nu sînt copia lucrurilor pe care le semnifică. Două cercuri concentrice nu sînt chiar reproducerea perimetrului unui oraș. Dar cartograful care întrebuințează acest simbol posedă deplin noțiunea orașului mai înainte de a o figura printr-un semn. Înaintea simbolului, conținutul mental era constituit pe de-a-ntregul. Tot astfel, matematicianul care dă o anumită valoare simbolului algebric a, sau chimistul care transpune în formulele lui un anumit proces trebuie să posede noțiuni perfect clarificate despre acestea înainte de a le desemna prin semne substitutive.[1] Toate aceste simboluri nu sînt nici duplicate, nici copii. Dar acțiunea punerii lor nu pornește totuși de la impresii vagi, ci de la cunoștințe precise, și anume de la o cunoștință analitică prin care feluriții specialiști amintiți au posibilitatea să izoleze un singur aspect al fenomenelor și să-l desemneze prin simbolurile lor privative. Se pare, deci, că teoria lui Cassirer asupra simbolurilor culturii nu poate deveni, cel puțin în acest punct, o teorie generală a simbolurilor.

[1] E. Cassirer, *op. cit.*, p. 41—42.

Dar teoriile lui Cassirer ni se par a prezenta și alte dificultăți. Limba, știința, mitul și arta sînt, pentru acest gînditor, coordonate în același plan. Toate deopotrivă ar fi moduri de organizare, adică de unificare a impresiilor. Întocmai ca în întreaga tradiție a filozofiei, Cassirer legitimează aspirația spiritului de a depăși multiplicitatea aparențelor și de a atinge unitatea. Unitatea era însă, pentru vechii gînditori, *dată :* ea era unitatea ființei, în timp ce pentru Kant și neokantieni ea este necontenit *produsă.* Nu urmărește, oare, spiritul să elimine treptat contradicțiile dinlăuntrul experienței, să organizeze într-un fel din ce în ce mai coerent și mai unitar ? Scopul acesta este comun limbii și artei, științei și mitului. Toate acestea își propun să ajungă la „o totalitate și conexiune obiectivă de sensuri și intuiții" (p. 14). Cînd vechii gînditori încercau să pătrundă dincolo de multiplicitatea modurilor la unitatea substanței, ei socoteau realitatea substanței ca ceva dat cu anterioritate. Unitatea substanței, afirmau ei, se despică în multiplicitatea modurilor numai atunci cînd cea dintîi intră în contact cu spiritul. Rămînem, deci, în intenția vechilor gînditori,

[1] Cazul sistemelor de semne științifice și, în special, acela al formulelor chimice a fost discutat de Cassirer, care scrie : „Formulele chimice nu desemnează corpurile drept ceea ce sînt ele în mod esențial și așa cum ni se oferă prin simțuri, ci ca o implicație de «reacții» posibile și conexiuni cauzale." În consecință, formulele chimice n-ar mai cuprinde nimic „din ceea ce ne face să cunoaștem observația directă și percepția sensibilă" (p. 45). Este adevărat că față de corpul dat, în observația neștiințifică, simbolul chimic reprezintă un substitut analitic și privativ (v. mai sus), dar acest substitut nu face decît să transcrie observațiile făcute în laborator.

socotind că modurile în care apare substanța ar putea fi concepute ca niște substitute ale acesteia, ca niște simboluri. Simboluri sînt și creațiile culturii, pentru Cassirer, dar nu pentru că înlocuiesc unitatea dată a ființei, și cu atît mai puțin unitatea ei substanțială, ci pentru că organizează impresiile multiple și confuze ale simțurilor, și, odată cu aceasta, marchează etapele și ajută spiritul în drumul lui progresiv către unificarea experienței. „Unificarea obținută prin semn este în același timp o privire aruncată în urmă și una înainte. Ea așază o limită terminală relativă, care cuprinde în același timp o invitație pentru pășirea mai departe și deschiderea unui drum pentru progresele viitoare. În special istoria științei ne oferă ilustrări felurite ale acestei stări de lucruri, arătîndu-ne ce însemnătate are pentru rezolvarea unei probleme anumite sau a unui grup de probleme aducerea lor la o «formulă» clară și «fermă»."[1] Pentru gînditorii din tradiția platonică și carteziană, unitatea este anterioară multiplicității; multiplicitatea aparențelor sau modurilor se substituie unității de idei sau substanței: un motiv pentru care lucrurile multiple ar putea fi înțelese ca simbolurile substanței sau ideii unice. Pentru gînditorul neokantian, anterioară este însă multiplicitatea impresiilor senzoriale, iar unitatea experienței se construiește treptat, prin intermediul simbolurilor culturii.

Coordonîndu-le în același plan ca moduri paralele de organizare a experienței, pe care o ajută să se unifice în mod progresiv, Cassirer n-a studiat și raporturile pe care le întrețin între ele feluritele simboluri ale culturii. Sînt aceste moduri deopotrivă de valabile? Nu cumva istoria spiritului arată pe unele din ele cedînd în fața altora? Nu se pot semnala, oare, în decursul timpului, comunicări între feluritele simboluri ale culturii și anumite influențe ale unora asupra altora? Oare între aceste simboluri nu există decît o deosebire a principiilor care au călăuzit producerea lor? Istoria spiritului ne arată, de pildă, că gîndirea științifică n-a putut progresa decît respingînd reprezentările mitice despre lume. Limba păstrează și azi urma intuiției mitice, ca, d.p., în genul substantivelor, după cum unele din particularitățile ei au putut produce mituri. Dar dacă se poate constata în dezvoltarea limbilor o înaintare necontenită către formele abstracte ale exprimării, trebuie să admitem aici o influență a reprezentărilor inteligenței teoretice asupra evoluției limbilor. Nu este probabil, apoi, că arta și religia sînt numai forme de organizare a experienței, diferențiate după principiile care conduc această organizare? Dacă ar fi așa, ar trebui să existe grade de organizare progresivă a imaginii lumii în feluritele simboluri artistice și religioase, după cum există un progres al cunoașterii științifice. Lucrul nu este deloc sigur. Dacă luăm bine seama, teoriile lui Cassirer combină într-un mod destul de curios vechi teme ale intelectualismului cu unele poziții ale antiintelectualismului mai nou. În prezentarea simbolurilor culturii ca forme deosebite ale organizării experienței, recunoaștem pozițiile intelectualismului care nu o dată a înfățișat toate creațiile culturii, chiar religia și arta, ca pe niște modalități variate ale inteligenței. Dar în prezentarea lor ca forme paralele, închise în sine, și în refuzul de a le ierarhiza, de a stabili valoarea relativă a chipului lor de a prezenta o imagine a lumii, identificăm ceva din scepticismul unor gînditori mai noi față de știință.

Dar poate neajunsul cel mai mare al felului în care Cassirer coordonează în același plan feluritele simboluri apare atunci cînd vedem că limba este prezentată ca o simplă formă paralelă cu arta, cu știința, cu mitul. Adevărul este însă că artă, știință, mit nu pot comunica decît prin mijlocirea limbii și nu se pot lipsi de simbolurile ei. Este sigur că gîndirea teoretică trebuie să lupte cu obstacolele scoase în calea ei de limbă, și că progresele ei sînt condiționate de eliminarea prejudecăților și iluziilor legate de formele curente ale exprimării. Dar după ce izbutește în opera de denunțare și îndepărtare a erorilor izvorîte din implicațiile limbii, gîndirea teoretică nu face decît să poposească într-o formă lingvistică nouă.

Tot astfel arta, deși trage mai multe foloase din virtualitățile limbii, în alte rînduri are, de asemenea, de luptat cu elementul ei inert, cu semnificațiile ei con-

[1] E. Cassirer, *op. cit.*, p. 45—46.

crete pălite, cu asociaţiile practice ale cuvintelor ei. Dar cînd artistul ajunge să întreacă aceste greutăţi şi să obţină o formă mai vie şi mai pură, el a elaborat tot o formă a limbii. După o comparaţie renumită a lui W. v. Humboldt, nici una din creaţiile culturii nu poate depăşi limba, tot aşa cum nimeni nu se poate dezbăra de trăsăturile figurii sale. Simbolurile limbii nu pot fi, deci, paralele cu acele ale ştiinţei, ale mitului şi ale artei. Ele alcătuiesc, de fapt, o clasă supraordonată, generală. Ştiinţa, arta şi mitul sînt, în primul rînd, forme de limbă, moduri ale expresiei. Este necesar, deci, să stabilim natura simbolului lingvistic înainte de a încerca să precizăm felul particular al oricăruia din celelalte simboluri ale culturii.

4. NATURA SIMBOLULUI LINGVISTIC

Orice comunicare nu este posibilă decît printr-un simbol. Printre simboluri, cele lingvistice, adică, în primul rînd, cuvintele vorbite şi scrise şi contextele lor alcătuiesc genul unei speţe, o clasă dintr-o grupare mai largă. Pentru a determina, deci, natura simbolului lingvistic este necesar să-l comparăm, mai întîi, cu celelalte simboluri cu care se întruneşte în unitatea aceluiaşi gen şi să stabilim caracterele lor comune şi cele deosebitoare. Rezultatul acestei comparaţii va fi că se cuvine a lărgi clasa simbolurilor lingvistice cu mult dincolo de limitele care i se recunosc de obicei.

Toate simbolurile sînt percepţii particulare, provenind de la un sunet, de la un gest, de la o formă sau o figură, de la o culoare sau o poziţie în spaţiu etc. Toate aceste percepţii particulare sînt asociate, în unitatea simbolului, cu o semnificaţie ; ele sînt adică realităţi semnificative, „ceva" pus în locul „altcuiva" : substitute. Spunem că simbolurile sînt, în primul rînd, percepţii particulare, iar nu realităţile „obiective" de la care primim aceste percepţii, deoarece „ceva" nu devine un simbol decît atunci cînd el este angrenat într-un circuit care trece prin conştiinţa noastră. Un sunet trebuie emis şi

auzit, o formă trebuie desenată şi *văzută* pentru a deveni simboluri. Simbolul nu există, deci, decît pentru o conştiinţă care îl înregistrează. Caracterul acesta este comun tuturor simbolurilor. Dar simbolurile sînt uneori nu numai înregistrate, dar şi produse ; pentru a deveni simbolic, un sunet trebuie nu numai auzit, dar şi *emis* ; o formă trebuie nu numai văzută, dar şi *desenată*, şi anume : emise sau desenate pentru a fi auzite sau văzute, adică într-un fel care să ne facă a înţelege că au fost emise sau desenate pentru a fi auzite sau văzute. Aceste din urmă caractere sînt proprii simbolului lingvistic. Simbolul lingvistic nu ia naştere, deci, decît în unitatea unui circuit comunicativ (F. de Saussure). Spunem „circuit" şi nu simplă linie „unidirecţională" de legătură, deoarece în unitatea comunicării producătorul poate deveni receptor de simboluri, şi receptorul — producător. Totuşi, această din urmă condiţie nu este indispensabilă, deoarece există emisiuni care nu primesc răspuns, fără ca prin aceasta comunicarea să fi fost împiedicată a se produce. Analiza scoate, aşadar, în evidenţă următoarele caractere ale simbolului lingvistic : 1. o percepţie ; 2. semnificaţia acestei percepţii ; 3. o cauză activă a percepţiei, adică un producător de semne ; 4. conştiinţa producătorului că semnul său va fi recepţionat ca semn ; 5. conştiinţa receptorului că semnul înregistrat a fost emis ca semn.

Între simbolul nelingvistic şi simbolul lingvistic există o asemănare provenind din faptul că amîndouă sînt percepţii asociate cu o semnificaţie. Un gest, o exclamaţie, un simptom medical, un început de probă judiciară, ca şi un număr, o propoziţie scrisă sau vorbită — sînt deopotrivă, pentru acel care le înregistrează, percepţii semnificative, simboluri în înţelesul cel mai larg al cuvîntului. Dar între simbolul nelingvistic şi lingvistic există deosebirea că, pe cînd cel dintîi nu este produs în vederea comunicării şi nici recepţionat ca un fapt de comunicare, aceste din urmă caractere aparţin într-un mod necesar oricărui simbol lingvistic. Absenţa sau prezenţa acestor caractere fac ca aceeaşi percepţie semnificativă să apară cînd ca un simbol nelingvistic, cînd ca unul lingvistic. Astfel, un bolnav care geme în singurătate produce un

simbol, totuși nu unul lingvistic. Dacă însă bolnavul geme pentru a se face auzit, atunci sunetul pe care el îl scoate este un simbol lingvistic. În acest din urmă caz, sunetul este un simbol lingvistic chiar dacă n-a fost efectiv auzit de nimeni, deoarece noi ne putem reprezenta pe cineva care, auzindu-l, l-ar fi putut înțelege ca pe un mijloc al comunicării. Am văzut, în adevăr, că există comunicări care nu primesc răspuns. Lipsa răspunsului poate proveni însă fie din faptul că receptorul nu dorește să răspundă, fie din aceea că el este absent.

Toate simbolurile, atît cele nelingvistice, cît și cele lingvistice, sînt, în primul rînd, percepții auditive și vizuale. Exclamația și gestul, cuvîntul vorbit sau scris, formulele științifice sau semnalizările tehnice, un simptom medical, cum ar fi un accident observat pe epidermă sau un sunet perceput prin auscultație, un document juridic, așa-zisul „limbaj" al florilor sau culorilor etc. — țin fie de ordinea percepțiilor vizuale, fie de aceea a percepțiilor auditive. Abia dacă percepțiile tactile pot furniza unele simboluri, ca, d.p., în „palpația" medicului, sau în manifestarea de simpatie sau de răceală, de bunăvoință condescendentă sau de orgoliu disprețuitor cu care unii oameni știu să cuprindă mîna celor care le-o întind. Percepțiile termice sau olfactive joacă un rol aproape numai în simptomologia medicală. Nu se cunoaște însă nici un caz în care percepțiile gustative să fi dat naștere unui sistem, chiar primitiv, de simboluri. Filozofii s-au întrebat uneori care să fie motivul pentru care mai cu seamă percepțiile auditive și cele vizuale intră în sinteza simbolică. „Senzațiile de odorat și gust, scrie Renouvier, nu posedă un număr suficient de mare de varietăți distincte, care să poată fi produse și reproduse după voință. Singur tactul poate înlocui, pînă la un anumit punct, vederea, și anume atunci cînd se aplică acelorași obiecte ca și acestea, adică formelor întinderii. Presiunile și loviturile au servit, în unele cazuri rare, pentru a comunica cu orbi-surdo-muți din naștere."[1]

Interesant este de observat, mai departe, că, în cadrul simbolurilor lingvistice, cu toate că semnul poate să aparțină ordinii percepțiilor auditive sau celor vizuale, există posibilitatea înlocuirii unei ordini prin alta. Astfel, scrisul, așa cum îl practicăm astăzi, este un sistem de semne vizuale care înlocuiesc semnele auditive ale vorbirii. Scrisul este, deci, o structură de semne cu două planuri : fiecare cuvînt scris și citit semnifică un cuvînt pronunțat și auzit, iar acesta — „altceva", un *quid* deosebit de cuvîntul însuși. Nu totdeauna a fost însă așa. Trecerea de la scrierea figurativă la cea alfabetică s-a produs prin intercalarea simbolurilor auditive între cele vizuale și semnificațiile lor. Această transformare, produsă de munca lentă a secolelor, s-a produs uneori prin inițiativa unui singur inventator. Astfel, alfabetul orbilor înfățișează cazul unei înlocuiri a simbolurilor auditive prin simboluri tactile. Un caz deosebit al unei substituții de semne îl înfățișează alfabetul surdo-muților. Dar aici substituția s-a produs în interiorul aceleiași ordini de percepții : literele *văzute* ale alfabetului au fost înlocuite prin gesturi *văzute*. S-a arătat adeseori care au fost cîștigurile obținute prin aceste substituiri de semne. Numărul redus de litere, semnificînd sunetele vorbirii, nu numai că a simplificat operația scrierii, dar i-a dat posibilitatea să simbolizeze conceptele mai generale ale inteligenței, acelea care nu subsumează nici un obiect figurabil, cum și orice idee nouă care ar putea intra în cercul experienței.

Facultatea semnului de a semnifica „altceva" decît el însuși este o trăsătură comună simbolurilor lingvistice, ca și celor nelingvistice. Dacă ne întrebăm însă în ce constă acest „altceva", întîmpinăm o nouă deosebire esențială între cele două clase de simboluri. Un simbol nelingvistic este o percepție particulară, care semnifică o stare particulară. Geamătul unui bolnav solitar, gestul de mînie al cuiva, expresia figurii sau atitudinea corpului său semnifică deopotrivă feluri particulare de a fi, de a simți sau de a face ale persoanei respective. Spiritul receptorului trece direct de la semn la semnificația lui, fără să mai fie nevoie să ocolească prin conștiința mijlocitoare a unui concept. Trecerea aceasta este obligatorie pentru orice simbol lingvistic. Orice simbol lingvistic este sinteza unei percepții particulare cu un concept. Cînd cineva pronunță cuvîntul „masă", el nu în-

[1] Ch. Renouvier, *op. cit.*, p. 92.

țelege o masă anumită, ci conceptul ei general. Chiar atunci cînd, aflîndu-se în fața unui obiect individual, îl denumește „masă“, el știe că termenul întrebuințat convine tuturor indivizilor din aceeași clasă, speciei lor întregi, conceptului lor. În faza de învățare a limbii, atunci cînd insul pornește de la experiența unor lucruri individuale pentru a afla numele lor, simbolul lingvistic este sinteza unei percepții cu un obiect individual și cu specia lui. Cîtva timp, sinteza aceasta pare destul de solidă, deoarece pronunțarea sau auzirea oricărui cuvînt trezește împreună cu conștiința unui concept general și reprezentarea obiectului individual cu care s-a asociat mai întîi sau care servește, de obicei, să-l ilustreze. Uneori reprezentarea obiectului individual ia forma evanescentă și schematică a acelor „imagini generice“ despre care vorbește Th. Ribot.[1] De cele mai multe ori însă, și totdeauna în cazul termenilor foarte abstracți, cum ar fi „energie“, „natură“, „virtualitate“, „drept“, „societate“, orice reprezentare mai mult sau mai puțin individuală dispare din sinteza simbolică — simbolul lingvistic rămînînd simpla sinteză a unei percepții cu un concept. Interesant este de observat cum această simplificare a simbolului lingvistic, prin îndepărtarea oricărei reprezentări individuale, a lăsat urme în istoria limbilor. Îi datorăm astfel lui A. Meillet observația că, pe cînd în cele mai multe din limbile moderne avem, de pildă, un cuvînt general pentru lup (*loup, Wolf etc.*), în vechile limbi indo-europene, sanscrita, greaca, latina (dar și în majoritatea limbilor slave de azi) nu găsim nimic corespunzător acestui termen. Latinii, bunăoară, nu cunosc cuvîntul decît cu o anumită desinență cazuală (*lupus, lupi, luporum, lupos* etc.), prin urmare, ca pe membru al unei prepoziții, adică cu un element în plus în sensul determinării lui individuale. Desigur, ceea ce au reușit cuvintele nominale să obțină pentru ele, n-au izbutit niciodată verbele, care n-au ajuns să se detașeze de conjugare ; n-au putut să se dezbare de formele care

[1] Th. Ribot, *L'évolution des idées générales*, p. 99 urm.

le „realizează într-un chip particular.“[1] Ingenioasa paralelă stabilită de Meillet ne permite să identificăm, dincolo de formele comparate, o fază în care simbolul lingvistic păstrează urma unor reprezentări individuale și o fază în care, această urmă fiind îndepărtată, simbolul lingvistic devine sinteza pură a unei percepții cu un concept.

Ne-am ocupat pînă acum de cuvîntul izolat în funcția lui de semnificare a unui concept unic. Inteligența omului, și mai cu seamă sensibilitatea și afectivitatea lui, nu operează însă numai cu concepte discontinue între care stabilește relații. Inteligență, sensibilitate și afectivitate sînt mai degrabă funcții continue. Ideile, senzațiile și sentimentele se găsesc incluse într-un proces de transformare neîncetată ; au o anumită instabilitate care le face să se nuanțeze neîntrerupt ; se asociază sau se despart provocînd configurații inedite ; trecerile de la o stare la alta nu se fac prin delimitări precise, ci prin degradări insensibile de tonuri. Cum poate fi, oare, exprimată continuitatea vieții interioare prin sistemul discontinuu al semnelor lingvistice ? A. Cournot, care își pune această întrebare, compară, deci, acțiunea vorbirii și a scrierii cu „lucrarea artistului în mozaic, căruia nu-i este dat pentru a copia un obiect luat din natură sau un tablou obișnuit, decît un asortiment de pietre avînd o colorație și dimensiuni determinate de mai înainte. Este limpede că acest artist nu va putea reproduce decît în chip aproximativ culorile și contururile obiectelor asupra cărora se exercită talentul său de imitație.“[2] O comparație provizorie pe care un gînditor ca A. Cournot, unul din aceia care, într-o epocă dominată de o psihologie senzualistă și asociativă, și-a pus cu mai multă luciditatea problema continuității, o va depăși îndată.

Întrebarea relativă la chipul în care continuitatea vieții interioare poate fi exprimată prin discontinuitatea semnelor lingvistice este oarecum o falsă problemă, de-

[1] A. Meillet, *Le Caractère concret du mot* (1922), în *Linguistique historique et linguistique générale*, II, 1938, p. 9 urm.

[2] A. Cournot. *Essai sur les fondements de nos connaissances*, p. 314.

oarece limba nu este nicidecum un sistem discontinuu. Îi datorăm lui F. de Saussure, unul din creatorii lingvisticii generale moderne, observaţia că orice expresie aparţine unei îndoite serii solidare de cuvinte, dintre care una este *sintagmatică*, şi cealaltă — *asociativă*.[1] Intuirea sensului unui cuvînt, adică trecerea de la percepţia lui senzorială la semnificaţia lui conceptuală, este intuirea unei diferenţe, a unei anumite opoziţi care fixează locul cuvîntului respectiv în interiorul seriei lui sintagmatice şi asociative. Expresii precum : „reciti", „contra tuturor", „viaţa omenească", „dacă va ploua", „mă voi gîndi" sînt expresii sintagmatice, adică înlănţuiri solidare în care fiecare cuvînt îşi primeşte înţelesul din presiunea pe care celelalte o exercită asupra lui. Sintagmele nu sînt, deci, juxtapuneri sau însumări de cuvinte, aşa cum o presupune comparaţia vorbirii cu lucrarea artistului în mozaic, ci sinteze. Folosind simbolurile operative ale aritmeticii, Saussure are dreptate să observe că sintagma „reciti" nu poate fi reprezentată prin „re + citi", ci prin „re × citi". Dar cuvîntul aparţine şi unei serii sau, mai exact, unor multiple serii asociative.[2] Cuvîntul „reciti" aparţine, mai întîi, seriei flexionare : „recitesc, reciteşti, recitim, reciteam, recitisem" etc. El aparţine, în al doilea rînd, seriei tuturor cuvintelor cu acelaşi prefix : „reflecţie, recreaţie, rezolvare, revedere, reclamaţie" etc. El aparţine, apoi, seriei cuvintelor cu prefix identic şi cu variaţii în rădăcină : „recitire, recitare, recitativ" etc. El mai aparţine seriei expresiilor cu înţeles identic : „citi din nou", „citi încă o dată", „citi pentru a doua (sau pentru a multipla) oară" etc. El aparţine, în fine, cuvintelor cu înţeles apropiat : „revedea, repeta, relua, reveni" etc. Cine pronunţă cuvîntul „reciti" fixează, deci, o nuanţă care nu devine posibilă decît prin opoziţie cu toate celelalte cuvinte, de care cuvîntul se leagă înlăuntrul amintitelor serii asociative, prezente deopotrivă

---

[1] F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par Ch. Bally et Albert Sechehaye, 1931, v., în special, p. 172 urm. şi p. 176 urm.

[2] „Un termen dat, scrie F. de Saussure, este centrul unei constelaţii, punctul către care converg alţi termeni coordonaţi, a căror sumă este indefinită" *(op. cit.*, p. 174).

în memorie şi lucrînd într-un fel oarecare asupra termenului pronunţat. A vorbi înseamnă nu numai a unifica sintagme, dar şi a deosebi într-o numeroasă materie asociativă. Prezenţa seriilor asociative este resimţită ori de cîte ori „căutăm" un cuvînt ; îl alegem, adică, dintr-o multiplicitate virtuală, după cum acţiunea lor subconştientă se afirmă în cazurile greşelilor de limbă prin neatenţie, aşa-zisele *lapsus linguae* (ca atunci, d.p., cînd spunem „reparaţie" în loc de „recreaţie", desigur pentru că cele două cuvinte aparţin seriei cuvintelor cu acelaşi prefix şi, poate, seriei cuvintelor cu înţelesuri apropiate). F. de Saussure socoteşte că deosebirea de căpetenie dintre seriile sintagmatice şi cele asociative provine din aceea că primele marchează raporturi *in praesentia*, pe cînd cele din urmă — raporturi *in absentia*. Această deosebire nu mi se pare însă justificată, deoarece, după cum o arată toată analiza de mai sus, asociaţiile sînt şi ele într-un fel oarecare prezente, fie chiar numai în subconştient. Pe de altă parte, deosebirea dintre seriile sintagmatice şi cele asociative nu este absolută nici dintr-un alt punct de vedere, şi anume din acela că o sintagmă nu ne apare cu atare decît în lumina unor asociaţii posibile. Dacă „re × citi" este pentru noi o sintagmă, lucrul se datoreşte faptului că o sintagmă asemănătoare apare odată cu toate cuvintele cu acelaşi prefix (recitire, recitativ, revedere, reclamaţie etc.), de care cel dintîi se leagă prin raporturi asociative. Dacă ar dispărea din limbă toate cuvintele cu prefixul „re" în afară de „reciti", acesta din urmă nu ne-ar mai apărea ca o sintagmă. Distincţiile lui F. de Saussure nu mi se par, deci, absolut riguroase, dar meritul lui rămîne incontestabil pentru a fi pus în lumină caracterul continuu al sistemului lingvistic.

Este remarcabil că atîtea decenii înaintea construirii lingvisticii generale moderne, un cercetător ca A. Cournot, care nu venea de la lingvistică, ci de la ştiinţe exacte şi de la filozofie, şi care avea de luptat cu greutăţile psihologiei senzualiste şi asociative a vremii sale, înţelege totuşi caracterul relativ continuu al limbii şi îşi dă seama şi de condiţiile care îi asigură acest caracter. Limba poate ajunge să exprime oarecum continuitatea vieţii interioare, mai întîi graţie faptului că simbolurile

ei „nu au o valoare fixă, determinată, ca aceea a fiecărei cifre". Cele mai multe cuvinte au o multiplicitate de înțelesuri pe care lexicografii le notează deopotrivă. Am spune că vagul relativ al semnificațiilor limbii favorizează expresia continuității. Indeterminarea relativă a termenilor se compensează totuși prin influențarea lor reciprocă în unitatea contextului. Preciziunea obținută pe această cale nu este însă aceea a conceptelor discontinue și univoce, ci tocmai a totalurilor vii. „Reacțiunea mutuală între elementele vorbirii" îl face pe Cournot să modifice prima lui comparație și să apropie limba mai degrabă de acel artist în mozaic care „vrînd să reprezinte o floare sau orice alt obiect astfel cum există în natură sau cum imaginația lui îl concepe, ar avea la dispoziție, în loc de fragmente cu o culoare fixă, fragmente cu o colorație schimbătoare, capabile să ne impresioneze deosebit după reflexele și contrastele tonurilor din preajmă, astfel că abilitatea artistului ar consista în faptul de a le dispune în așa chip încît din reflexele lor mutuale și din contrastele lor să rezulte, pe cît e posibil, nuanțele proprii obiectului imitat."[1] Crearea unor termeni noi, întrebuințarea metaforică a cuvintelor sînt celelalte mijloace, la care s-ar putea adăuga acțiunea oratorică, adică intonația, ritmul și viteza debitului prin care instrumentul lingvistic poate deveni apt pentru expresia vieții lăuntrice. Analiza acestor mijloace ne-ar duce departe de obiectul acestor pagini. Revenim la natura simbolului lingvistic.

Cine definește simbolul lingvistic ca un fapt de comunicare, trebuie să se întrebe de ce fel de comunicare este vorba. Căci există oarecum două feluri de comunicări, care nu apar, dealtfel, niciodată izolate, ci totdeauna în colaborare, dar cu o dozare deosebită a fiecăreia din ele. Există o comunicare *de sine* și o comunicare *pentru alții* ; o intenție *reflexivă* și una *tranzitivă* a comunicării.[2] Vorbitorul sau scriitorul comunică un conținut mental al său și îl comunică pentru a se face înțeles, adică pentru alții. Nu există nici un caz în care faptul de comunicare lingvistică să manifeste una singură din aceste intenții. Desigur, delirul unui bolnav exprimă o stare interioară fără intenția de a o face comunicabilă altora. Dar delirul bolnavului nu este un fapt lingvistic ; un medic îl poate considera ca pe un simplu simptom, adică drept un simbol lingvistic. De la această limită înainte, orice manifestare lingvistică asociază cele două intenții, deși un observator poate izola pe una singură din acestea, pe care o consideră atunci ca pe un simbol nelingvistic. Așa, de pildă, un psiholog poate asculta o persoană cercetată în laboratorul său, nu pentru a primi comunicarea conținutului mental pe care acesta îl formulează, ci pentru a afla ceva despre starea de spirit a vorbitorului. Ba chiar, fără a fi psiholog profesionist, oricine a luat cel puțin o dată această atitudine care alunecă dincolo de înțelesul voit al comunicării, la un alt înțeles, nevoit de vorbitor, și care ne informează despre felul lui de a fi și de a simți. În aceste cazuri însă, și pentru momentul în care ne punem în această atitudine, manifestarea verbală a persoanei observate a pierdut caracterul de simbol lingvistic, devenind simptom.

În adevăratul simbol lingvistic, existînd ca atare atît în intenția producătorului său, ca și în aceea a receptorului, comunicarea de sine și pentru alții cooperează, dar cu o dozare felurită în efectul total. Cine pronunță un „loc comun", una din acele asociații tipice și curente de idei, face o comunicare destul de limpede, dar se manifestă pe sine într-un chip cu totul palid. Un poet însă se exprimă pe sine cu mai multă forță, dar tocmai pentru acest motiv comunicarea sa este mai greu de cuprins. Cele două intenții ale faptului de comunicare stau într-un raport de inversă proporționalitate, preocuparea de a se exprima pe sine diminuînd posibilitatea de a se face înțeles de alții, și dimpotrivă.

Putem să ne referim la această dialectică internă a comunicării pentru a găsi un răspuns la problema discontinuității și continuității vorbirii : problema lui Cournot. Cine vrea să se facă înțeles este ținut să analizeze nu numai ideile, dar și exprimarea sa. Inteligența sesizează

[1] A. Cournot, *op. cit.*, p. 21.
[2] Asupra acestei distincții, v. și lucrările mele *Arta și frumosul*, 1931, p. 20 urm., *Estetica*, ed. III, p. 25 urm., *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 15 urm.

mai bine termenii discontinui şi acei care se unesc dinafară. Lucrul este atît de adevărat încît în judecata cea mai limpede, în judecata copulativă, aceea care uneşte un subiect cu un predicat prin intermediul verbului „a fi", copula este un cuvînt care şi-a pierdut aproape înţelesul.[1] Cine pronunţă propoziţia „omul este mamifer" nu leagă vreo idee de verbul „este", acesta avînd singurul rol de a uni celelalte două cuvinte şi de a subordona pe unul celuilalt. Legătura operează aici între termeni izolaţi ; între aceştia nu există nici un mediu sesizabil al unificării, nici o continuitate simţită. Am putea spune că în propoziţiile de tipul celei de mai sus, în propoziţiile perfect analitice, făcute anume pentru a fi transmise, legătura sintagmatică este aproape desfiinţată. În „omul este mamifer", cuvintele nu îşi aruncă reflexe reciproce, înţelesul fiecăruia nu se precizează prin presiunea celorlalte asupra lui.

Limba este, deci, discontinuă în măsura în care doreşte mai cu seamă să opereze o comunicare pentru alţii. Dimpotrivă, atunci cînd vorbitorul tinde la expresiunea de sine, termenii intră în fuziune, raporturile sintagmatice se reconstituie, şi, odată cu aceasta, exprimarea ia o formă continuă. Comparaţi propoziţia „omul este mamifer" cu propoziţia „cerul serii se întunecă treptat". Nici unul din cuvintele acesteia nu are un înţeles deplin dacă îl considerăm izolat, ci numai dacă îl înregistrăm în legătură cu fiecare din celelalte. Să observăm primul cuvînt al acestei propoziţii : „cerul". În unitatea sintagmatică care îl cuprinde „cerul" nu capătă înţelesul lui complet decît dacă îl punem în legătură cu toate cele care îi urmează. Este vorba adică, aici, de un „cer" care este al „serii", şi care „se întunecă", şi anume „treptat". Fiecare din aceste trei cuvinte este, după înţelesul lui, un atribut al celui dintîi, şi toate deopotrivă pentru fiecare din ele. Dar o astfel de propoziţie, posedînd o continuitate evidentă, nu este făcută numai pentru a comunica altora un conţinut mental, dar şi pentru a comunica reacţiunea de

[1] Cf. J. Vendryes, *Le Langage*, 1921, p. 146 : „În limbile indo-europene, copula este în genere un vechi verb autonom, vidat de sensul său propriu"

sensibilitate a celui care o pronunţă. Simbolurile lingvistice gravitează, deci, către polul discontinuităţii sau al continuităţii, după cum sînt dominate de una sau alta din cele două intenţii care cooperează în orice fapt de comunicare.

Definiţia simbolului lingvistic ca sinteza unei percepţii cu un concept pune două probleme faţă de care trebuie să cîştigăm o poziţie ; natura simbolului lingvistic ar rămîne altfel obscură. Am întîmpinat pe cea dintîi dintre aceste probleme atunci cînd, discutînd tezele neokantiene cu privire la simbol, am văzut care sînt dificultăţile înţelegerii tradiţionale a simbolului ca copia unui concept preexistent. În lungul trecut al filozofiei limbii, nu rareori a fost reprezentată vederea potrivit căreia cuvîntul nu este decît învelişul conceptului gata făcut, mai înainte ca operaţia exprimării lui să se producă. Pe o astfel de temelie a încercat Leibniz să construiască o limbă universală de simboluri cu o valoare determinată şi invariabilă, o *characteristica universalis*, în care toate ideile simple să fie notate printr-un semn sau un număr de ordine, şi toate combinaţiile existente sau posibile dintre idei să fie exprimate prin conexiuni între semnele lor. Este adevărat că aşa-zisa caracteristică universală este concepută de Leibniz nu numai ca o algebră generalizată, dar şi ca o artă a judecăţii şi invenţiunii : *ars judicandi et inveniendi ;* dar virtutea aceasta ea nu şi-o dobîndeşte decît graţie faptului că, cel puţin într-o primă fază, semnul este învelişul exterior al conceptului preexistent.

Faţă de această părere, lingvistica generală neokantiană, aşa cum o reprezintă E. Cassirer, aduce precizarea că cuvîntul nu găseşte conceptul gata făcut, ci contribuie să-l precizeze. Înaintea cuvîntului nu stă conceptul, ci impresia vagă, pe care cuvîntul are tocmai rolul s-o ridice la valoarea durabilă a conceptului, ba chiar să deschidă drumuri noi progreselor inteligenţei

Ea este împărtăşită şi de un filozof ca Benedetto Croce, pentru care expresia este actul în care se luminează şi se eliberează o impresie : o teză a cărei amintire răsună uneori în consideraţiile lui Cassirer. Dar, cu

toate că această vedere ni se pare, în genere, justă și confirmată de observația limbii, în care cuvintele noi precizează intenții ale cugetării rămase obscure înainte de asocierea lor cu un semn, valoarea acestei teorii nu este deloc liberă de obiecții. Iată, de pildă, cazul renumitului tablou al lui Mendeleev. Acest tablou cuprinde o clasificare a tuturor corpurilor chimice simple, cunoscute sau încă nedescoperite, numite sau care își așteaptă un nume. Conceptul fiecăruia din corpurile prevăzute de Mendeleev este precizat prin însăși situarea lor în tablou, dar numirea lor, simultană cu descoperirea lor în natură, este un fapt ulterior. Se va spune, poate, că înainte ca descoperitorii lor să le fi dat nume, Mendeleev le desemnase printr-un simbol, astfel că actul denumirii executat de descoperitori n-a făcut decît să înlocuiască un simbol prin altul. Este evident însă că Mendeleev n-a ajuns la precizarea conceptului corpurilor nedescoperite abia prin denominația lor, ci că acesta a venit să se adauge actului intelectual care, grație altor procedee, ajunsese să posede conceptele corpurilor nedescoperite. De nenumărate ori, dealtfel, în cursul lucrărilor științifice dobîndim convingerea că actul denominației este ulterior actului concepției. Se spune că concepția se luminează prin denominație, și afirmația este adeseori adevărată. Totuși, tocmai în cazul limbii științifice, cuvîntul nu luminează și nu relevă totdeauna conceptul, ci adeseori îl ascunde și-l întunecă. În multe cazuri, avînd un cuvînt la îndemînă, ne dispensăm să examinăm fondul concepțiilor noastre, și lucrarea științifică consistă tocmai în încercarea de a îndepărta paravanul termenului consacrat, pentru ca, dincolo de el și împotriva lui, să ajungem la o înțelegere nouă și mai adevărată a lucrurilor. Examinarea tezei neokantiene ne pune, deci, în fața unui nou dualism. Căci simbolul lingvistic fiind totdeauna sinteza unui semn perceput cu un concept, se cuvine să adăugăm că această sinteză se produce, uneori, între un semn și un concept creat odată cu semnul lui, și, alteori, între un semn și un concept existent mai dinainte. Acest din urmă caz este adeseori acel al limbii științifice.

A doua problemă în fața căreia trebuie să ne oprim este aceea a afinității semnului cu conceptul, sau a eterogeniei dintre semn și concept. Teza cea mai veche este aceea a afinității. În adevăr, cum ar putea ajunge un semn să denumească un lucru sau o idee, dacă între acestea n-ar exista o anumită asemănare? Încă din antichitate s-a emis părerea că limbile s-au dezvoltat fie din exclamații primitive, fie din acțiunea imitației fonice a obiectelor. În ambele cazuri, însă, cuvintele ar fi duplicatul sonor al unor stări interioare sau al unor obiecte externe. În acest înțeles puteau vorbi stoicii despre o *similitudo rei cum sono verbis*. Mai tîrziu s-a format opinia că toate limbile cunoscute s-au dezvoltat dintr-un număr de rădăcini, duplicate fonetice, și nu puțini au fost cercetătorii care s-au străduit să reconstituie această limbă primitivă a umanității: *lingua adamica*.[1]

Dacă limba ar fi fost însă o corelație de simboluri fonetice, și, mai cu seamă, dacă ea și-ar fi păstrat totdeauna acest caracter, facultatea ei expresivă ar fi rămas cu totul redusă. Căci există obiecte, și, mai cu seamă, idei care nu pot fi în nici un chip figurate prin sunetele vorbirii. Apoi, după cum ne-au arătat-o analizele de mai sus, reprezentarea obiectului individual nu există totdeauna și, în tot cazul, tinde să fie eliminată din simbolul lingvistic, încît intenția imitativă a limbii sau nu se manifestă deloc, sau este îndepărtată treptat. Oricum, în faza actuală a limbilor, semnul lingvistic pare cu totul arbitrar.[2] Este principiul la care se oprește F. de Saussure. „Ideea de «soră», observă acesta, nu este legată prin nici un raport interior cu seria de sunete «s-ö-r» care îi servește drept semn; aceeași idee ar fi putut să fie reprezentată prin orice alt semn; dovadă diferența limbilor și chiar existența limbilor diferite: semnificația *boeuf* are drept semn «b-ö-f» de o parte a frontierei și «o-k-s» *ochs)*, de partea cealaltă."[3] Valoarea principiului referitor la caracterul arbitrar al semnului lingvistic este însă

[1] O istorie generală a teoriilor asupra limbii în E. Cassirer, *op. cit.*, p. 55—122.

[2] Acest caracter al cuvintelor limbii este remarcat și de I. P. Pavlov, care observă că al doilea sistem de semnalizare, cuvîntul, este lipsit de proprietățile concrete ale obiectului pe care-l semnalizează.

[3] F. de Saussure, *op. cit.*, p. 100.

limitată de prezenţa în limbă a cel puţin două grupuri de cuvinte : onomatopeele şi exclamaţiile. F. de Saussure minimalizează însă importanţa acestora. Căci, mai întîi, observă el, onomatopeele nu numai că sînt puţin numeroase, dar ele sînt şi produsul unei imitaţii cu totul aproximativă şi pe jumătate convenţională, după cum ne-o dovedeşte faptul redării aceluiaşi sunet prin onomatopee variate în diferite limbi : rom. *ham-ham*, fr. *ouah-ouah*, germ. *wau-wau* ; rom. *cucurigu*, fr. *cocorico*, germ. *kikiriki* etc. Pe de altă parte, evoluţia fonetică elimină adeseori onomatopeea. Astfel, fr. *pigeon*, în care nu mai putem recunoaşte nici o intenţie imitativ-sonoră, derivă din latinul vulgar *pipio*, unde onomatopeea este încă sensibilă. În fine, cuvinte cu o anumită sonoritate sugestivă, precum fr. *fouet* sau *glas* derivă din cuvinte lipsite de orice simbolism fonetic, din lat. *fagus* şi *classicum*. Spiritul ajunge astfel să acorde o anumită intenţie onomatopeică unor cuvinte care n-au fost deloc făurite cu o asemenea intenţie. Exclamaţiile, la rîndul lor, sau nu înfăţişează cazul unei legături necesare cu afectul exprimat (rom. *vai*, *văleu*, fr. *aïe*, germ. *au* etc.), sau derivă din cuvinte cu sens determinat (*mordieu* — *mort de Dieu* etc.). Exclamaţiile şi onomatopeele, aşadar, nu numai că n-au o origine simbolică, ci sînt, uneori, produsul unei adaptări ulterioare dintre semn şi concept.

Este evident că Saussure restrînge din cale-afară cîmpul lingvistic în care poate fi identificată o anumită asemănare între concept şi sunetul care îl semnifică. În această privinţă este de remarcat că, în afară de onomatopee şi exclamaţii, limba mai cuprinde vocabulele pe care M. Grammont le numeşte „cuvinte expresive", şi acele pe care acelaşi lingvist le desemnează cu termenul de „gesturi articulatorii".[1] Onomatopeele, pe de altă parte, nu sînt numai acele rare cuvinte care stau în afară de sistemul lingvistic şi care sînt susceptibile de a fi inventate oricînd (tic-tac, pic-pic, bum, trosc, plici etc.). Un anumit simbolism fonetic se poate semnala chiar în cuvinte pe care nu le trecem de obicei în clasa onomatopeelor. În cuvinte ca : murmur, susur, fîsîit, şuierat, auit

[1] M. Grammont, *Traité de phonétique*, 1922.

(de mai multe ori la Eminescu), răbufneală, dăngănit — este evidentă intenţia de a „picta" impresii sonore. Uneori intenţia aceasta, prezentă la originea limbilor, a putut deveni mai puţin evidentă, dar lingviştii s-au complăcut uneori s-o pună din nou în lumină. „Cu aceeaşi grupă de sunete, *sta*, desemnează toate popoarele speţei noastre, scrie odată G. Curtius, de la Gange pînă la Oceanul Atlantic, reprezentarea stării *(das Stehen)* ; cu aceeaşi grupă de sunete, puţin modificală, *fl*, se leagă în limba tuturor reprezentarea fluenţei *(das Flissen)*. Împrejurarea nu poate fi întîmplătoare. Aceeaşi reprezentare a rămas, de-a lungul mileniilor, unită cu aceleaşi sunete, deoarece pentru sentimentul popoarelor între reprezentare şi sunet există o legătură internă, şi un anumit instinct le făcea să exprime pe unul prin altul. Filozofia limbii trebuie, deci, să postuleze principiul unei valabilităţi fiziologice a sunetelor şi să-şi explice originea cuvintelor prin ipoteza unei relaţii dintre sunetele lor şi impresiile evocate prin ele."[1] Un lingvist contemporan, ca J. Vendryes, fără să-l amintească pe Curtius, pare să ia atitudine faţă de consideraţiile lui cînd scrie : „Este absurd a susţine că grupul *fl* şi ideea curgerii întreţin între ele o legătură necesară, deoarece cuvintele *ruisseau*, *rivière*, *torrent*, care exprimă ideea curgerii, ca şi cuvîntul *fleuve* nu conţin sunetele în chestiune, iar cuvîntul *fleur*, care le conţine, nu trezeşte deloc ideea curgerii. Este adevărat totuşi (adaugă, în chip destul de surprinzător după această critică, J. Vendryes) că vocabula *fleuve* este expresivă pentru că sunetele care o compun sînt destul de proprii pentru a evoca imaginea pe care o reprezintă."[2] Am spune că obiecţiile lui Vendryes întăresc mai degrabă principiul pe care vreau să-l infirme şi, oricum, nu izbutesc să-l înlăture. Căci dacă *ruisseau*, *rivière*, *torrent* nu conţin grupul *fl*, cuprind, în schimb, consoana lichidă *r*, al cărei simbolism fonetic, în redarea curgerii, nu este contestabil. Dacă însă *fleur* include grupul *fl* fără să intenţioneze a reda fluenţa, existenţa acestui cuvînt nu este

[1] G. Curtius, *Grundzuge der griechischen Etymologie*, 1873, 4 Aufl., p. 93.
[2] J. Vendryes, *Le Langage*, 1921, p. 215

decît un argument că nu toate cuvintele au o origine simbolic-fonetică.

Aria onomatopeică mi se pare mult mai întinsă decît lingviştii mai noi vor s-o conceadă. Un filozof al veacului trecut, Merkel, a preconizat o ştiinţă nouă, „laletica", menită să studieze şi să stabilească „semnificaţia psihologică a sunetelor".[1] Poate că ideea acestei ştiinţe ar putea fi reluată, pentru a determina, în fiecare limbă naţională, măsura exactă a simbolismului fonetic.

Am văzut că M. Grammont distinge, alături de onomatopee, „cuvintele expresive". Cuvinte expresive sînt acelea care, instituind o comparaţie între senzaţiile de diferite categorii şi senzaţiile auditive, exprimă pe cele dintîi prin simboluri ale celor din urmă. Conştiinţa stabileşte astfel de comparaţii chiar între stări morale şi unele senzaţii, ajungînd la expresii precum : „un *suflet cald*", „un *om rece*", „un *caracter tare*", „un *gînd amar*", „o *amintire dulce*", „un *individ acru*" etc.[2] M-am oprit mai îndelung asupra acestor unificări de stări în studiul meu asupra metaforei[3], întrebîndu-mă care sînt raţiunile care operează aici. Nu voi reveni acum asupra acestei discuţii. Pentru a arăta însă că aria simbolismului fonetic este mai întinsă decît se recunoaşte îndeobşte, observăm că cuvinte precum : lin, dur, aspru, profund, zgrunţuros, zgîlţîit, hurducat etc. redau înţelesurile respective prin simboluri auditive analoage. Sunetul cuvîntului „zgrunţuros" este zgrunţuros el însuşi. Conştiinţa a sesizat aici o analogie între o senzaţie tactilă şi una auditivă, şi rezultatul acestei analogizări este cuvîntul respectiv. În „zgîlţîit", conştiinţa a fixat analogia dintre o senzaţie musculară şi una auditivă etc. Cine va face odată inventarul cuvintelor expresive ale limbii române ?

Ajungem la „gesturile articulatorii", prin care Grammont înţelege acele sunete articulate prin care însoţim o acţiune (sau spectacolul unei acţiuni simpatetice), precum : *ham* (pentru actul îmbucării), *hop* sau *ţop* (pentru actul săririi), *şt* (pentru impunerea tăcerii), *hăis* (pentru îndemnarea vitelor) etc. — sunete gesticulatorii dintre care unele dau naştere la substantive sau la verbe. Noţiunea „gesturilor articulatorii" mi se pare însă prea restrînsă la Grammont. Nu-l vom urma pe W. Wundt pentru a afirma că întreaga limbă este o prelungire a „mişcărilor expresive" *(Ausdrucksbewegungen)*, o varietate a expresiilor emoţiilor şi a gesticulării [1] Dar domeniul cuvintelor în care putem identifica o intenţie gesticulatorie mi se pare atît de întins, încît noţiunea făurită de Grammont cred că trebuie neapărat lărgită. Cine pronunţă cuvîntul „mare" sau „larg" nu redă, oare, şi prin vocala *a*, adică prin gestul fonic cel mai deschis, impresia dimensiunii mari ?

Un lingvist al veacului trecut, Fr. Müler[2], a făcut observaţia că vocalele *a, o, u* indică depărtarea mai mare în spaţiu, pe cînd *e, i* — pe una mai mică. Comparaţi pe rom. *acolo, aici* cu fr. *cela, ceci,* şi cu germ. *dort, hier* — coincidenţa vocalelor în indicarea depărtării sau apropierii pune în lumină prezenţa aceluiaşi gest articulatoriu.

Danezul O. Jespersen a făcut odată inventarul cuvintelor în care vocala *i* exprimă micimea (rom. *mic*, lat. *minor, minimus*, fr. *petit*, ital. *piccolo*, germ. *gering*, gr. *oligos* etc.), tinereţea (rom. *copil*, lat. *filius*, fr. *fils, fille*, germ. *Kind*, ital. *bimbo*, engl. *child* etc.), exiguitatea (rom. *fir*, lat. *filum*, fr. *fil*, germ. *spitz*, it. *picco* etc.), pentru a nu mai vorbi de sufixele diminutivale ca : *-iţă*, în rom. *guriţă* ; *y* sau *ie*, în engl. *Willy, Dolly, baby* ; *-ino*, în ital. *bambino, giovinino, piccolino* etc.[3] Vocala *i*, prin gestul fonic pe care îl include, adică prin tenuizarea emisiunii, devine proprie pentru a exprima micimea, gingăşia, exiguitatea, subtilitatea, tenuitatea, astfel ca toate cuvintele în care această vocală este sunet caracteristic pot fi tre-

---

[1] Citat de W. Scherer, în *Zur Geschichte der deutschen Sprache*, 1878.

[2] Un tablou al atributelor senzoriale aplicate stărilor morale în Sully Prudhomme, *De l'expression dans les beaux-arts*, 1882.

[3] T. Vianu, *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică*, 1957 (E.S.P.L.A.).

---

[1] Teza aceasta o înfăţişează W. Wundt, *Volkerpsychologie*, I—II. *Die Sprache*, 3 Aufl., 1911, în special vol. I, *ab initio*.

[2] În opera *Grundriss der Sprachwissenschaft*, 1876, citat de E. Cassirer, *op. cit.*, p. 140.

[3] O. Jespersen, *Symbolic Value of the Vowel I*, în *Linguistica*, 1933, p. 283 urm.

cute şi ele, cel puţin prin acest element al lor, printre gesturile articulatorii.

Cuvintele nu sînt, deci, totdeauna nişte semne arbitrare, aşa cum afirma F. de Saussure. Uneori ele sînt simboluri naturale. Aria simbolismului fonetic depăşeşte cu mult sectorul onomatopeelor propriu-zise şi al exclamaţiilor. Cassirer, care recunoaşte că limba a trecut printr-o fază mimică şi una analogică, este adus totuşi să concedă că, în stadiul ei ultim şi cel mai spiritualizat, ea renunţă la funcţiunea concretă a „indicării" *(Bezeichnen)* pentru a dezvolta funcţiunea abstractă a „semnificării" *(Bedeuten)* [1], şi odată cu aceasta, reluînd o formulă întrebuinţată şi mai înainte, cuvîntul nu mai este sinteza percepţiei cu un obiect individual şi cu specia lui, ci sinteza pură a semnului cu conceptul.

Vom încerca însă a arăta, într-un capitol viitor, că dezvoltarea limbilor urmează două căi, dintre care una elimină treptat simbolismul fonetic, în timp ce cealaltă îl întăreşte tocmai şi-l adînceşte.

5. SIMBOLURI PLANE ŞI PROFUNDE, LIMITATE ŞI ILIMITATE

Simbolul ne-a apărut, la începutul acestei expuneri, ca un substitut impus fie de caracterul fragmentar al experienţei, fie de caracterul ei prea abundent. Simbolul ni s-a arătat atunci fie ca un mijloc care ne ajută să întrevedem o totalitate de fapte din care numai o parte ne apare, fie ca un mijloc de a reţine numai acel aspect al experienţei care se impune interesului nostru într-un moment dat. Am putut distinge, astfel, simbolurile integrative de cele privative. Cele două specii de simboluri se deosebesc însă şi prin alte caractere şi pot fi introduse şi într-o altă clasificare.

Ceea ce ştiinţa juridică numeşte un început de dovadă, o „prezumţie", adică un fapt material oarecare sau un act scris care ne ajută să reconstituim o stare de fapt

[1] O. Jespersen, *op. cit.*, p. 145.

mai largă, se găseşte în acelaşi plan cu restul evenimentelor a căror conexitate ajungem s-o reconstituim prin mijlocirea lui. Să presupunem că un testament este atacat în fals. Partea interesată prezintă tribunalului un alt testament scris de mîna testatorului, cu un conţinut deosebit de cel atacat, dar prezentînd o dată anterioară. Acest din urmă act poate fi considerat ca un „început de dovadă", şi sarcina părţii reclamante va fi să-l completeze cu dovada altor fapte, de pildă că actul ulterior a fost scris de o altă mînă sau că a fost redactat de testatar într-un moment în care nu mai dispunea de plenitudinea facultăţilor mintale, sau că a fost obţinut prin teroare sau prin înşelăciune. Actul manuscris, falsul, teroarea, dolul etc. sînt fapte care aparţin aceluiaşi plan, adică fapte care se înlănţuiesc în aşa chip încît nu este nevoie să concepem pe unul din ele ca substratul mai adînc al celuilalt. Avocatul sau judecătorul care va izbuti să adune toate dovezile pentru a reconstitui succesiunea faptelor care au dus la înlocuirea testamentului primitiv prin cel fals va nara o serie de evenimente în timp, fără să fie nevoie să execute o incursiune în psihologia oamenilor implicaţi în această întîmplare. Dacă însă avocatul sau judecătorul va face o astfel de incursiune, invocînd sentimentele manifestate ale testatorului sau perversitatea notorie de caracter a autorului prezumat al falsului, el va fi părăsit planul aparent al evenimentelor pentru a atinge un plan mai adînc. Dar reprezentanţii reclamantului n-au nevoie să coboare sub planul aparent. Reconstituirea succesiunii evenimentelor care au dus la confecţionarea actului fals îi ajunge. Înlăuntrul acestei succesiuni, „începutul de dovadă" poate fi considerat nu numai ca un simbol integrativ, dar şi ca unul plan. Semnificaţia acestuia aparţine aceluiaşi plan cu semnul.

Alta este procedura spiritului în cazul stabilirii unui diagnostic medical, şi altul este rolul pe care îl joacă în ansamblul stărilor reconstituite un „simptom". Un xantelasm trebuie să coroboreze cu alte simptome, de pildă cu o anumită coloraţie pămîntie a feţei (melanodermie), cu „purpura" membrelor, cu pierderea greutăţii bolnavului, cu constatarea eliminărilor biliare în urină, cu anumite semne la percuţia sau palpaţia ficatului etc., pentru

ca, în cele din urmă, medicul să stabilească o tulburare a funcțiunilor sau o leziune a celulelor hepatice. Medicul conexează, ca și juristul, mai multe fenomene aparținînd aceluiași plan, dar el nu se mărginește aici, ci ajunge pînă la urmă să ia cunoștință de o stare mai profundă a unui anumit organ, o stare care nu apare direct, dar care explică într-un fel oarecare pe acele care apar și pot fi constatate nemijlocit prin simțuri sau prin observații de laborator. Spunem, de aceea, că „simptomul" medical nu este numai un simbol integrativ, dar și unul profund. Semnificația lui aparține, adică, unui plan mai adînc decît simptomul.

Este simbolul lingvistic plan sau profund ?

Desigur, fiind o sinteză a unui semn perceput cu un concept, este greu a distinge în cuvinte și în legăturile lor existența a două planuri. Semnul și semnificația, exteriorul și interiorul se contopesc în asemenea măsură în simbolul lingvistic, încît acesta pare a respinge deopotrivă ideea profunzimii, cît și aceea a colateralității. Am văzut totuși, împreună cu F. de Saussure, că orice cuvînt aparține unei serii sintagmatice și uneia asociative, și că înțelesul lui se precizează printr-o anumită opoziție față de celelalte cuvinte cu care se leagă în unitatea aceloraşi serii. Sintagmele sînt și ele niște asociații, dar asociații plane, pentru că elementele lor se înșiră în întindere, în ceea ce, mult înaintea lui Saussure, Cournot numea „ordinea lineară a vorbirii", în timp ce „asociațiile" propriu-zise se înșiră în adîncime, deoarece coboară în subconștientul vorbitorului. Nu putem spune totuși că un cuvînt pronunțat este simbolul altui cuvînt care se leagă prin raporturi sintagmatice sau asociative, deoarece între ele nu operează o substituție, ci o opoziție și, aș adăuga, o complinire.

Asociațiile, observate de Saussure, au un caracter intelectual, adică sînt subsumabile unor concepte : identitatea prefixului sau sufixului, variațiile în rădăcină, apropierile de înțeles etc. În afară de aceste asociații există însă și asociații afective, pe care Saussure nu le-a luat în considerație, dar care joacă un rol însemnat în psihologie. Psihologii s-au ocupat adeseori de ele. Astfel, încă din 1906, C. G. Jung a studiat asociațiile pentru interesul lor clinic, în lucrarea *Diagnostische Assoziationsstudien*. În depistarea „complexelor", adică a acelor afecte pe care conștiința le cenzurează și care, menținute în subconștient, pot produce unele tulburări psihice, Jung a folosit metoda asociațiilor, propunînd bolnavilor săi liste de cuvinte inductoare cărora aceștia trebuiau să le răspundă prin cuvinte induse, adică prin acelea pe care asociația nedeliberată le oferea în chip spontan. Deseori cuvîntul indus era o aluzie la „complexul" căutat, ceea ce îi permitea lui Jung să-l identifice și să-l propună conștiinței bolnavului. Subconștientul se găsea astfel ușurat, și pricina anomaliei dispărea.

N-avem să ne ocupăm aici de valoarea acestei metode. Interesul cercetării lui Jung consistă pentru noi în aceea că fixează un alt tip de asociații decît cele intelectuale : niște asociații determinate de o anumită atitudine afectivă a sufletului. Cînd subiectul unei experiențe răspunde la cuvîntul inductor „bani" prin cuvîntul indus „puțini", sau la „inimă" prin „palpitație", este posibil ca el să ne fi relevat pricina neliniștii care îl urmărește : grijile materiale sau teama pe care i-o inspiră semnele unei maladii cardiace. Cuvîntul inductor a putut fi pentru subiectul experienței simbolul „complexului" său, ceea ce ni se arată atunci cînd examinăm semnificația cuvîntului indus.

Astfel de asociații sînt afective, și tipul lor prezintă un deosebit interes pentru filozofia limbii, căci ele sînt folosite nu numai de medici și psihologi, dar, după cum observă Jung, de toți oamenii în cazul acelor creații verbale pe care le numim eufemisme, proverbe, cuvinte de argou, designații indirecte, porecle, ironie etc., adică în toate aceste figuri lingvistice care operează prin aluzii, deoarece vorbitorii au un motiv oarecare să evite desemnarea unor lucruri, unor ființe sau unor situații prin termenul lor propriu. [1]

Cînd cineva afirmă incorectitudinea unui funcționar spunînd că acesta „își asigură bătrînețele" el face o aluzie ironică, întrebuințează adică un mod de a vorbi indirect,

[1] C. G. Jung, *Introduction à la psychologie analytique*, în *L'homme à la découverte de son âme*, 1946, p. 195.

pentru că vrea să evite denunțarea brutală și iritantă a faptului propriu-zis; o denunțare care ar putea aduce persoanei vizate un rău mai mare decît acela pe care i-l dorește sau care ar putea să se lege cu consecințe neplăcute chiar pentru denunțător. Indulgența sau cinismul, poltroneria sau numai gustul laș al confortului personal, perfidia care preferă să insinueze decît să acuze, uneori delicatețea care se sfiește în fața denunțărilor crude, capabile să maculeze chiar pe acel care le face, impun acele moduri aluzive ale expresiei al căror înțeles trebuind să-l „căutăm", și aflîndu-l de fapt, după o anumită cercetare, avem dreptul să le numim niște simboluri profunde. Să adăugăm că abia în aceste cazuri din urmă „aluziile" devin un simbol lingvistic deoarece aluziile „inconștiente" ale cuvintelor induse în timpul interogatoriului psihologic, fiind lipsite de intenția sensibilă a comunicării, nu alcătuiesc un simbol lingvistic, ci un simplu simptom.

Același e cazul nu numai pentru figurile verbale, citate mai sus, dar pentru orice exprimare de care se leagă reprezentări, determinate de atitudini afective mai adînci și alcătuind un element sensibil al oricărei comunicări. Adeseori putem observa în vorbirea anumitor persoane fie revenirea frecventă a acelorași expresii, fie întrebuințarea unui anumit termen, izbitor prin raritatea sau prin vehemența lui, fie prezența unei certe sfere verbale, caracterizate prin elemente formale sau prin elemente de conținut. Cînd cineva întrebuințează cuvinte indecente, mai cu seamă cînd le întrebuințează foarte des; cînd sfera sa verbală conține expresii populare sau savante, împrumutate îndeletnicirilor practice ale vieții sau limbajului științelor, ne putem întreba dacă ne aflăm în fața unui simptom sau al unui simbol lingvistic. În ambele cazuri simbolul este profund. Dar cînd cineva, folosind cuvinte indecente, nu lasă să se întrevadă o intenție deliberată a comunicării, putem spune că vorbitorul respectiv manifestă, pur și simplu, sfera înjositoare a reprezentărilor lui obișnuite, se comportă ca un individ vulgar, și exprimarea lui nu este pentru noi decît un simptom. Dacă însă, în folosirea acelorași cuvinte, întrezărim intenția unei comunicări, ca, de pildă, aceea de a manifesta lipsa lui de respect față de noi, prin dezvăluirea unei

lumi de reprezentări, pe care considerația ce ne-ar datora-o ar trebui s-o ascundă, individul ne apare nu numai ca vulgar, dar și ca insolent, și comunicarea lui devine un simbol lingvistic. Alteori, vorbitorul dă o evidentă preferință cuvintelor de origine savantă, neologismelor introduse prin înrîuririle culturii; evită impresiile personale și se referă numai la amintiri livrești; dă întregii sale exprimări un stil scriptic, încît, ascultîndu-l, nu avem impresia unui om care vorbește, ci a unuia care citește sau recită un text. Spunem îndată, observînd pe un astfel de ins, că avem de a face cu un pedant; interpretăm adică vorbirea sa ca pe un simptom. Dar dacă, ascultîndu-l, ne dăm seama că vorbitorul urmărește să dea o idee înaltă despre sine și, poate, să stabilească între el și noi o comunitate, plăcută pentru el și, după cum își închipuie, măgulitoare pentru noi, individul rămîne mai departe un pedant, dar vorbirea lui capătă caracterul unui simbol lingvistic.

Întrebarea care ni se impune acum este aceea relativă la gradul simbolurilor profunde și, în special, al simbolurilor lingvistice profunde.

Cînd cineva spune despre un funcționar incorect că „își asigură bătrînețele", el întrebuințează un simbol profund, dar unul limitat. Același este cazul ghicitorilor, enigmelor, rebusurilor etc. Înțelesul lor se constituie printr-un efort de adîncire, dar printr-unul care se oprește îndată ce semnificația semnului este descifrată. Cînd la întrebarea: „Cine trece prin sat și nu-l latră cîinii?" răspundem: „Vîntul", atingem semnificația invariabilă și determinată a întrebării, dincolo de care nu mai este nimic de căutat.

Se cunoaște cazul asimilărilor de metafore cu efect grotesc. O astfel de „cacologie" este, de pildă, următoarea expresie, întrebuințată de autorii comici: „Carul statului navighează astăzi pe vulcan". Vorbitorul care o pronunță unifică, fără să ia seama la efectul ridicol, următoarele metafore subsecvente: „carul statului", „corabia statului navighează", „situația actuală este un vulcan care poate oricînd izbucni". Din amestecul acestor trei metafore, vorbitorul obține una singură, a cărei semnificație compusă o putem desluși îndată ce identificăm componen-

tele ei. Profunzimea confuză a acestui simbol se luminează atunci în cea mai mare parte. Dacă însă ne oprim în fața oricărei din aceste metafore, de pildă în fața celei dintîi, observăm că ea este substitutul altei expresii, pe care trebuie s-o căutăm și pe care o putem găsi. Cine vorbește despre „carul statului“ vrea să spună că „statul se transformă în timp, așa cum un vehicul, un car, înaintează în spațiu“. Un „lucru“ este, deci, comparat cu un altul, o „mișcare“ cu alta, o „formă“ a sensibilității — cu una deosebită. Evident, fiecare din cuvintele acestei comparații substituite poate deveni, la rîndul lui, substitutul unui alt simbol verbal, aparținînd aceleiași serii de asociații între termeni cu înțeles apropiat. Operația substituțiilor de simboluri nu este totuși limitată în cazul metaforei de mai sus și în cele asemănătoare, deoarece, îndată ce îi substituim comparația pe care o include, spiritul se oprește ca în fața limitei căutate.

Cînd însă consider expresia metaforică : „leagănul albastru al tăcerii“, o notație spicuită într-un poet, simțim lămurit că ne găsim în fața unui simbol lingvistic ilimitat, că adică sub semnul acesta trebuie căutată o semnificație, dar că această semnificație ea însăși nu se poate cristaliza într-un alt semn cu o valoare fixă și ilimitată. Semnificația metaforei poetului este ilimitată, în sensul că oricare ar fi realitățile sau termenii substituiți de el, pe care analiza ni le-ar dezvălui, va rămîne totdeauna un rest nesubstituibil. Am putea spune că „leagănul albastru al tăcerii“ indică o stare cu un anumit indiciu afectiv, pe care poetul o traduce prin tripla comparație cu legănatul, cu tăcerea, cu senzația de albastru. Din punctul de vedere al analogiilor gramaticii, o comparație este un adjectiv, deoarece indică felul în care sîntem afectați de anumite lucruri. Pentru a relua vechea distincție a lui Locke, am putea spune că adjectivele sînt substitutele verbale ale „calităților secundare“ (culoare, sunet, temperatură, gust etc.), nu ale celor „primare“ (întindere, formă etc.). Comparațiile se substituie și ele acelorași feluri de a fi afectate ale sensibilității noastre și pot fi considerate, din această pricină, ca niște alcătuiri verbale deopotrivă cu adjectivele. În metafora de mai sus, poetul introduce însă comparațiile-adjective într-o configurație obiectiv

substantivală. El face un lucru din niște stări ; apoi el face un lucru unitar din niște stări diferite, fără să putem desluși motivul, plauzibil, dar totuși nelămurit, care îi permite această unificare. Ce este, oare, comun între senzația legănatului, a tăcerii și a albastrului pentru ca expresia lor să poată fuziona în expresia unei configurații unitare ? În structura unei metafore ca cea de mai sus, oricît de departe am împinge analiza, întîmpinăm, deci, o operație de substituire lingvistică, substituirea unor adjective diferite printr-un substantiv unitar, care alcătuiește un *quid* menit să rămînă de-a pururi nelămurit inteligenței. Pînă la un punct, analiza a izbutit să descopere termenii substituiți (adjective substituite printr-un substantiv), dar de aici încolo ea trebuie să postuleze un alt termen, fără să-l mai poată formula. Metafora analizată are, deci, o perspectivă ilimitată ; este un simbol lingvistic nelimitat. Există un exercițiu școlar, perpetuat în tradițiile pedagogiei, care constă în transformarea unui text poetic într-unul prozaic, adică din înlocuirea unui simbol poetic-imaginativ printr-unul prozaic conceptual. Este o operație de substituire de simboluri a cărei falsitate, uneori denunțată, provine din punerea unor simboluri verbale limitate în locul unora ilimitate. Exercițiul pare posibil pentru că pornește de la constatarea justă a profunzimii tuturor simbolurilor lingvistice. El este însă absurd pentru că cere unor simboluri limitate să înlocuiască pe unele nelimitate.

Noțiunea simbolurilor profunde o datorăm psihanalizei. Întemeietorul acestui curent de cercetări psihologice, S. Freud, n-a făurit însă decît noțiunea unor simboluri profunde, dar limitate. Interpretarea pe care o dă visurilor are adeseori aerul transformării unor texte poetice în niște texte prozaice. Este meritul lui C. G. Jung de a fi lărgit semnificația simbolurilor profunde, așa cum apar în visuri, arătînd felul lor nedeterminat și ilimitat. „Este indispensabil pentru interpretarea unui vis, scrie Jung, să posezi cunoștința exactă a situației conștiente care îi corespunde ; de asemenea, pentru a pătrunde simbolismul său, este tot atît de însemnat a lua în considerație convingerile filozofice, religioase și morale ale

subiectului conștient. Nu se poate recomanda îndeajuns ca simbolismul visului să nu fie considerat în chip semiotic, adică de a nu vedea în el semne și simptome cu semnificație și caractere fixe; simbolurile visului sînt expresiile unor conținuturi pe care conștiința nu le-a aprehendat și nu le-a strîns în formula unui concept; în afară de aceasta, ele trebuie considerate din unghiul relativității lor, în funcție de situația conștientă momentană... După cum se știe, școala lui Freud presupune existența unor «simboluri» sexuale încremenite cărora le atribuie, o dată pentru totdeauna, conținutul în aparență clar al sexualității. Dar tocmai conceptul sexualității are, la Freud, o extensibilitate indefinită: el este atît de vag și imprecis, încît poți face să intre în el tot ce dorești. Cuvîntul, desigur, are o rezonanță cunoscută, dar lucrul pe care-l desemnează rămîne un X cu nesfîrșite reflexe și imposibil de definit, variind între extremele unei activități glandulare fiziologice și fulgerările sublime ale celei mai înalte spiritualități. Prefer de aceea să mă opresc la ideea că simbolul desemnează o entitate necunoscută, greu de cuprins și, în ultima analiză, niciodată pe deplin definisabilă, decît să mă sprijin pe o convingere dogmatică, clădită pe iluzia că un termen familiar urechii indică neapărat un lucru cunoscut."[1] În interpretarea viselor, Jung ajunge astfel la sesizarea reprezentărilor subconștientului colectiv, active în psihologia individuală, și lărgește mult sfera interpretărilor psihanalitice.

Am spus că simbolul lingvistic este sinteza unui semn perceput cu un concept. Putem adăuga că, în unele împrejurări, simbolul lingvistic este sinteza unui semn perceput cu o ierarhie de concepte și, în cele din urmă, cu un concept postual, dar nu realizat. În fundul perspectivei nelimitate a unor cuvinte postulăm posibilitatea unui concept suprem, care să subordoneze pe toate cele care ni se arată treptat, dar care rămîne de-a pururi transcendent. Întrebuințarea acestor cuvinte ilimitate nu este însă mai puțin posibilă. Cournot, ale cărui idei în filozofia limbii rămîn și astăzi atît de actuale, a admis

[1] C. G. Jung, *op. cit.*, p. 308—309.

și el existența unor cuvinte nedeterminate, semnificînd o idee transcendentă, ca, d. p.: natură, materie, forță, substanță, drept etc. Deși înțelesul acestor cuvinte rămîne mereu „învăluit", „indeterminarea transcendentă a acestor expresii nu pricinuiește nici cea mai mică ambiguitate ori de cîte ori nu este vorba decît de a ajunge la o idee de relațiune ca aceea de a compara un drept cu un drept, o forță cu o forță, o materie cu o materie".[1] Paul Valéry observa odată: „Vorbirile cele mai clare sînt țesute din termeni obscuri". Obscuritatea termenilor, un efect al semnificației lor profunde și ilimitate, nu face însă imposibilă folosirea lor.

6. CATEGORIILE SIMBOLURILOR

Expunerea noastră a pus în lumină următoarele categorii de simboluri:

privative	integrative
individuale	conceptuale (sau individual-conceptuale)
nelingvistice	lingvistice
cu semnificație anterioară semnului	cu semnificație creată odată cu semnul
discontinue	continue
arbitrare	naturale
tranzitive	reflexive
plane	profunde
limitate	ilimitate

Orice simbol poate fi caracterizat prin găsirea acelor concepte din aceste perechi de categorii care îi convin ca atribute. Așa, de pildă, simbolul aritmetic este privativ, conceptual, lingvistic, cu o semnificație anterioară semnului, discontinuu, arbitrar, tranzitiv, profund, limitat.

[1] A. Cournot, *op. cit.*, p. 330.

S-ar putea încerca definirea tuturor simbolurilor cunoscute prin subsumarea lor la conceptele categoriale care li se potrivesc.

Cercetarea noastră se va mulţumi să stabilească atributele simbolului artistic.

7. SIMBOLUL ARTISTIC

Creaţiile artei sînt simboluri, semne substitutive, un „ceva" pus în locul „altcuiva". Caracterul simbolic al creaţiilor artistice a fost adeseori recunoscut în istoria doctrinelor, dar de fiecare dată în alt chip. Într-un lung trecut, arta a fost înţeleasă ca un simbol pentru motivul că i se recunoştea caracterul ei de imitaţie, de copie a unui model. Un portret ar fi copia unui om viu; un peisaj — copia unui colţ din natură; o dramă — imitaţia unei acţiuni. Teoria artei ca imitaţie s-a lichidat în momentul în care s-a făcut observaţia că două portrete ale aceluiaşi om nefiind asemănătoare între ele, relaţia dintre realitate şi artă nu poate fi aceea dintre un model şi copia lui. Vechea teorie a făcut atunci loc înţelegerii creaţiei artistice ca operaţia care scoate în evidenţă ideea latentă a unei realităţi particulare. Arta, s-a spus, imită un aspect oarecare al naturii, dar în aşa fel încît semnificaţiile ei ascunse apar într-un chip mai lămurit decît îi este dat naturii s-o facă vreodată. Arta n-ar fi, deci, limitarea realităţii, ci interpretarea ei ideală. Care ar fi atunci deosebirea dintre artă şi filozofie, dintre simbolurile uneia şi ale celeilalte? Răspunsul că deosebirea constă în faptul că pe cînd filozofia utilizează simboluri conceptuale, arta foloseşte simboluri sensibile, nu este suficient, deoarece identitatea profundă dintre artă şi filozofie face inutilă existenţa uneia din ele şi, în tot cazul, nu explică coexistenţa şi dezvoltarea lor paralelă. Interesant este de observat că atît teoria artei ca imitaţie, cît şi aceea a artei ca idealizare ajung la înţelegerea ei ca ceva supraadăugat şi inutil, ca o „superfetaţie" care se cuvine a fi eliminată şi care se elimină singură din

cultură. Vestita condamnare platoniciană a artei ca imitaţie nedemnă, ca o formă de cunoaştere pe care o înlocuieşte cu mijloace mai potrivite filozofia, sînt consecinţele unor doctrine deosebite, dar totuşi unitare prin felul lor de a înţelege simbolul. Simbolică este arta şi pentru una şi pentru cealaltă din aceste doctrine, dar, o dată, pentru că înlocuieşte [realitatea sensibilă, şi altă dată, pentru că înlocuieşte][1] ideea ei; aspect sensibil şi idee fiind, în ambele cazuri, entităţi constituite mai înainte ca artistul să-şi înceapă lucrarea lui.

A însemnat, deci, un progres real al cercetării observaţia că arta este, în adevăratul înţeles al cuvîntului, fapt de creaţie, un mod specific de a construi obiecte şi semnificaţii pentru care realitatea anterioară nu oferă decît puncte de plecare, şi nu aspecte particulare şi idei deplin constituite. Totuşi, dacă analizăm teza neokantiană, aceea care oferă a treia înţelegere a artei ca simbol, ne vine greu a primi părerea că simbolul artistic este substitutul unor simple impresii particulare şi că semnificaţia artei este o valoare pe care abia artistul o introduce în realitate. Care ar fi atunci limita dintre creaţiile arbitrare şi cele valabile? Artistul ar putea introduce în realitate, organizînd impresiile lui, orice semnificaţie, şi nouă ne-ar lipsi mijlocul de a deosebi propria valoare a creaţiei lui. Realitatea nu este însă în mîna artistului o pastă moale, din care poate face orice, căreia îi poate da orice înţeles. Există o limită şi o indicaţie în lucruri, şi artistul trebuie să asculte de ele. Artistul acordă realităţii o semnificaţie pentru care ea este primitoare, pe care n-o respinge, pe care o poate adopta. Desigur, această semnificaţie nu este deplin constituită înaintea operei, ci artistul o cucereşte prin opera sa, dar într-un fel care este călăuzit de natura realităţii pe care o reprezintă şi care are o afinitate cu aceasta. Realitatea, lumea impresiilor, apare astfel într-o lumină nouă, în simbolurile artei, dar într-o lumină a ei şi a lor. În ce direcţie se plasează, deci, semnificaţia simbolului artistic, unde trebuie căutat acest „altceva" substituit prin „ceva"? Sem-

[1] Adăugat după manuscrisul autograf al autorului, aflat în posesia familiei Vianu (n. ed.)

nificația stă înaintea semnului, așa cum o vor vechile teorii ale imitației și idealizării? Apare ea odată cu semnul, ba chiar se desprinde din perspectivele lui, așa cum o afirma teza neokantiană? Semnificația este pentru noi o creație a semnului, dar una care ne permite să ne întoarcem asupra realității pentru a desprinde din ea înțelesurile ei adînci și ilimitate. Realul sensibil nu este lipsit de idealitate, de semnificația tipică pe care i-o acordă generalizările noastre — și nu arta i-o împrumută mai întîi, căci dacă ar fi așa, cum ar putea să fie arta un simbol, adică o sinteză a sensibilului cu ideea? Orice sinteză presupune o afinitate între elementele ei, astfel încît sinteza simbolică a artei implică neapărat afinitatea dintre sensibilitate și tip, dintre semn și semnificație. Dacă există simboluri artistice, adică semne sensibile purtătoare de semnificații tipice, înseamnă că sensibilul are o tipicitate. Dar tipicitatea sensibilului are grade și trepte felurite, și arta își proiectează lumina ei pe una din cele mai adînci, pe o treaptă atît de profundă încît, nici unul din concepte nefiindu-i adecvat, spiritul nu-l găsește gata făcut, ci trebuie să-l creeze necontenit. Simbolul artistic încorporează și transmite semnificațiile realului sensibil, dar cum aceste semnificații sînt ilimitate, spiritul trebuie să le formeze printr-un act de aprofundare continuă, ceea ce poate da impresia că semnificațiile sînt adăugate realului, introduse în el.

Pentru noi nu există o alternativă irezolvabilă între tezele semnalate. Noi vedem foarte bine cum o semnificație poate fi creată odată cu semnul, dar ca realizare a unei potențe existente în realul căruia semnul i se substituie. Teza neokantiană s-a constituit în opoziție cu vechile teze ale imitației și ale idealismului. Dar opoziția aceasta nu este ireductibilă decît pentru că idealismul nu dispunea decît de noțiunea unor simboluri profunde, dar limitate. Pentru idealism, simbolul era copia unor semnificații preexistente, deplin închegate. Semnificațiile puteau fi, deci, cuprinse printr-un simplu act de oglindire. Dacă însă semnificațiile sînt profunde și ilimitate, spiritul le sesizează prin actul unui progres continuu, adică printr-o creație, și nu prin simpla copiere a unui model. Introducerea de simboluri ilimitate, adică de

semne cu semnificații postulate, dar neformulate și, ca atare, susceptibile de o formație necontenită, lasă să se întrevadă posibilitatea unei concilieri între punctele de vedere pe care le-am văzut opunîndu-se.

Creațiile artei sînt nu numai simboluri, dar simboluri lingvistice. Arta este o formă a limbii, desigur nu numai a limbii vorbite, dar a unei limbi care poate întrebuința orice sistem de semne. Toate caracterele simbolurilor lingvistice se regăsesc în acele ale artei. Simbolul artistic este un semn perceput, o configurație reprezentată de linii, culori, volume, cuvinte, sunete etc., cărora le atribuim o semnificație. Înregistrăm simbolul artistic ca pe manifestarea unui producător de semne. Împreună cu simbolul artistic ne reprezentăm pe artistul care l-a creat; ni-l reprezentăm creîndu-l pentru a ne comunica „ceva“, și pe acest „ceva“ transmis printr-un semn al comunicării. Împrejurarea diferențiază profund creațiile artei de înfățișările naturii. Acestea din urmă sînt și ele simboluri, dar nu simboluri create ca simboluri, și nici receptate ca simboluri create pentru a fi receptate. Frumusețea unui om sau expresia lui, blîndă sau feroce, stupidă sau înțeleaptă, sînt, desigur, simboluri, dar nu voite de cineva și nici înregistrate ca voite de cineva. Aceeași expresie pe masca unui actor devine îndată un fapt al comunicării, un simbol creat ca simbol și primit ca simbol. Deosebirea dintre natură și artă este aceea dintre simbolurile nelingvistice și cele lingvistice. Dar dacă arta este limbă, este oare și limba, orice formă a limbii, artă?

Mărginim comparația între artă și formele limbii vorbite de oameni în împrejurările ordinare ale vieții, păstrate și transmise de societate, inventariate de dicționare, sistematizate de gramatică. Am văzut că un simbol lingvistic, în acest înțeles limitat, este sinteza unui semn perceput cu un obiect individual și cu specia acestuia; o sinteză care are tendința de a elimina obiectul individual pentru a reține, în unitatea ei, numai semnul perceput și semnificația lui. Elevul căruia i se arată globul terestru va întrebuința, cîtva timp, acest cuvînt, legînd de el reprezentarea obiectului sferic, făcut din carton, desenat și colorat, pe care l-a avut în față împreună cu

„conceptul" globului terestru, adică al unui corp aparținînd sistemului solar. Reprezentarea obiectului individual dispare însă cu timpul, și „glob terestru" devine sinteza unor sunete percepute cu semnificația lor conceptuală. Niciodată reprezentarea obiectului individual nu dispare însă din sinteza simbolului artistic. Reprezentarea obiectului individual este constitutivă pentru simbolul artistic. Acesta este, în mod necesar, sinteza unor semne percepute cu un obiect individual și cu o semnificație mai generală. Niște linii trasate pe o hîrtie alcătuiesc pentru noi figura individuală a unui om împreună cu semnificația lui ideală. Un desen este un dublu simbol sau un simbol cu două planuri. Împreună cu configurația liniilor vedem pe un anumit individ, și — împreună cu el și prin el — o semnificație mai generală cum ar fi tipul lui social, profesional, național, moral, ba chiar o semnificație atît de generală încît rămîne nelămurită ; pe care o putem postula, dar pe care n-o putem formula.

Profunzimea ilimitată nu este totuși nota deosebitoare dintre simbolurile artei și acele ale limbii, în înțelesul ei restrîns. Există, în adevăr, după cum am văzut, simboluri ale limbii avînd o adîncime ilimitată. Inteligența nu se oprește niciodată cînd vrea să cuprindă semnificațiile unor cuvinte ca „natură" sau „forță". Dar aceste cuvinte ilimitate nu se asociază cu nici o reprezentare individuală, în timp ce simbolul artistic presupune în chip obligatoriu o asemenea reprezentare, a cărei semnificație n-o căutăm, dealtfel, dincolo de el, ci în el și prin el. Aceasta este a doua trăsătură diferențială a simbolurilor artistice comparate cu simbolurile limbii și cu unele alcătuiri speciale ale acesteia. Semnificația unui cuvînt scris sau vorbit stă dincolo de el, adică într-un anumit raport spațial cu el, o împrejurare pe care ne-o ascunde spontaneitatea habitudinală a asocierii unui cuvînt cu un înțeles, dar de care ne dăm seama atunci cînd căutăm înțelesul unui cuvînt și avem impresia că îl găsim, adică îl înregistrăm în afară de el, într-o regiune exterioară semnului sensibil, grupului de sunete și de grafii. Tot astfel, înțelesul unei ghicitori stă în afară de ea, dincolo de ea, într-o regiune limitrofă, dar deosebită. Semnificația simbolului artistic stă însă în el, este contopită cu

el, și nu poate fi înregistrată decît prin el. Un simbol artistic nu este, deci, ceva deopotrivă cu un cuvînt izolat al limbii, și cu atît mai puțin cu o ghicitoare sau cu o șaradă. Interpretările filozofice ale artei sînt juste ca încercări de aproximație a semnificațiilor ei ilimitate, cu condiția de a păstra vie reprezentarea că semnificația artei nu există dincolo de aparența ei sensibilă, ci în ea, și cu obligația pentru acel care întreprinde astfel de interpretări de a restabili sinteza descompusă pentru un moment, adică de a cuprinde semnificația în semnul ei și prin el. Solidaritatea semnului artistic cu semnificația lui este atît de strînsă, încît nu putem altera pe unul fără să n-o alterăm și pe cealaltă. Sîntem însă atît de liberi de a căuta o semnificație dincolo de cuvintele limbii și independent de ele, încît le putem înlocui pe acestea cu alte cuvinte noi, dacă le găsim mai proprii pentru a substitui o anumită semnificație. Critica filozofică face necontenit acest lucru, critica artistică n-o face niciodată ; una înlocuiește adeseori un simbol lingvistic prin altul, cealaltă nu caută decît să restituie simbolurilor artei semnificațiile lor proprii. Nu există cazul vreunui critic care să fi propus o modificare a pînzelor lui Rafael, dar există nenumărate propuneri de înlocuire a terminologiei filozofice, științifice sau tehnice. Oricît de mari ar fi deosebirile între artă și limba comună, nu înseamnă că limba comună nu conține și simboluri artistice. Acțiunea creatoare de artă nu este coextensivă cu limba, dar se poate oricînd interfera și se interferează necontenit cu ea.

Solidaritatea semnului cu semnificația lui face din simbolul artistic un simbol natural. Un cuvînt al limbii, considerat ca un corp fonetic, poate fi cu totul eterogen față de realitatea semnificată. Simbolurile lingvistice sînt adeseori arbitrare ; simbolurile artistice niciodată. Constatarea se reduce la aceea făcută mai înainte că semnificația simbolului artistic nu trebuie căutată dincolo de el, ci în el și prin el. Am văzut însă că nici cuvintele limbii comune nu sînt totdeauna arbitrare, ba chiar că aria simbolurilor lingvistice naturale este mai întinsă decît se cunoaște de obicei. Arta cuvîntului, adică poezia, face, deci, un apel întins la simbolurile lingvistice na-

turale. Cum însă s-a susținut că evoluția limbilor marchează o trecere de la simbolurile lingvistice naturale la cele arbitrare, s-a putut trage concluzia că poezia este o formă de limbă retrogradă, că ea revine la felul de a fi al limbilor arhaice, că ea urcă panta pe care limbile o coboară necontenit. Părerea este însă incontestabil falsă dacă luăm seama la complexitatea și diferențierea mijloacelor naturale, la chipul în care ea speculează și dezvoltă valorile simbolice ale sunetelor. S-ar putea spune, mai degrabă, că limba evoluează pe două direcții : printr-una din ele, ea devine din ce în ce mai arbitrară, ceea ce îi dă putința să simbolizeze semnificațiile cele mai abstracte ; prin cea de a doua, ea dezvoltă simbolismul fonetic, ceea ce îi permite să devină cît mai expresivă. Limba năzuiește să devină cît mai abstractă sau cît mai expresivă. Această din urmă cale este a poeziei. Pe drumurile ei proprii, poezia atinge grade, necunoscute în trecut, ale simbolismului fonetic, ceea ce o poate scuti de învinuirea că ar fi o formă arhaică și retrogradă a exprimării. Poezia lui Eminescu, de pildă, este un document înaintat de limbă și nu poate fi deloc comparată cu modurile de expresie ale înaintașilor celor mai îndepărtați, deși ea dezvoltă onomatopeele, aliterațiile, exclamațiile, cuvintele expresive și gesturile articulatorii care vor fi alcătuit fondul comun și primitiv al limbii noastre. Tot astfel, un pictor modern, un Luchian sau Petrașcu, întrebuințează culorile meșterilor străbuni ai artei populare, dar cu o asemenea diferențiere, încît arta lor apare ca un produs evoluat, iar nu ca unul arhaic. Progresul nu se orientează numai în direcția abstracțiunii. Există și un progres al sensibilității. Simbolurile artei sînt documentele unui astfel de progres.

Am arătat că simbolurile lingvistice sînt adeseori discontinue. Simbolurile artistice sînt totdeauna continue. Continuitatea unei creații de artă este atît de mare, încît raportul dintre fragment și întreg este altul în alcătuirile limbii și în cele ale artei. O inscripție întreruptă prin degradările vremii la jumătatea ei ne lipsește pentru totdeauna pentru cunoștința întregului. Un tors, un detaliu păstrat dintr-o frescă, colțul unui tablou conține ceva din înțelesul și frumusețea întregului. Două versuri desprinse dintr-un poem ne pot face să-l recunoaștem pe acesta chiar dacă detaliile lui nu s-au păstrat în mintea noastră, într-atît întregul artistic este imanent fiecăreia din părțile lui. O simfonie de Beethoven există oarecum întreagă în primele ei acorduri. Ceea ce urmează de aici încolo este ca întregirea unui total prefigurat, și pentru sentimentul nostru ca împlinirea unei așteptări. Simbolurile artistice sînt sintagme, dar pe cînd în sintagmele limbii cuvintele își trimit reflexele lor reciproce, fără ca fiecare din ele să păstreze colorația întregului, acesta este tocmai cazul simbolului artistic. În sintagmele limbii există un raport între părți ; în sintagmele artei există un raport între părți și între părți și întreg. Urmărind ordinea liniară a vorbirii cuiva, nu avem la fiecare etapă, decît într-un grad foarte mic, sentimentul întregului care se pregătește. Avem acest sentiment în cazul simbolului artistic, desigur nu într-un mod perfect clar, dar totuși suficient pentru a tempera surpriza prin confirmare și pentru a deosebi părțile care convin întregului și pe cele care nu-i convin.

Posedînd caracterul continuității, simbolul artistic este propriu manifestării vieții interioare într-o măsură mult mai mare decît semnele lingvistice discontinue. Viața interioară este, în adevăr, continuă, și, pentru a traduce această însușire a ei, filozofii au recurs tocmai la comparația cu unul din simbolurile artei, de pildă cu o melodie. Prin această însușire a lui, simbolul artistic este un instrument lingvistic propriu exprimării de sine a artistului mai mult decît exprimării lui pentru alții. Desigur, intenția tranzitivă și cea reflexivă cooperează în simbolurile artei, ca în orice fapt de limbă, dar preponderența celei de a doua asupra celei dintîi nu este de tăgăduit. Legăm cu orice simbol lingvistic reprezentarea producătorului de simbol. Reprezentarea aceasta este obligatorie pentru ca un simbol să ne apară ca simbol lingvistic. Totuși, uneori, ne reprezentăm un agent al emisiunii indiferent, care poate fi el însuși sau poate fi altul. Cînd cineva îmi comunică propoziția : „Afară plouă", știu numai că „cineva" mi-a făcut această comunicare, dar nu știu și nici nu am nevoie să știu mai mult despre el, astfel încît aceeași comunicare mi-ar fi putut

fi făcută de o persoană cu totul deosebită, fără ca înțelesul comunicării să se schimbe. Comunicarea artistică este însă atît de intim aderentă cu agentul ei, încît prin ea îl întrezărim pe el, prin conținutul comunicării percepem felul subiectiv al oricărui creator de artă.

Sînt simboluri artistice privative sau integrative? Fără îndoială, simbolul artistic nu reține, în reprezentările lui, realitatea întreagă. El elimină, accentuează, stilizează : tot atîția termeni care vor să exprime sensul creației de artă în funcțiunea ei de disimilare sau în funcțiunea corelativă de luminare a unuia singur din aspectele realității. Nu se poate spune totuși că simbolul artistic este privativ, căci el nu elimină și nu accentuează pentru a reține interesul nostru asupra unui singur aspect dintr-un complex. Sensul stilizării artistice este tocmai acela de a crea un spațiu mai mare liberei asociații în fața simbolului artistic și, odată cu aceasta, de a pătrunde ilimitat în adîncimea semnificației lui. Răstimpurile libere, tăcerile, articulațiile nedesemnate nu sînt momente vide în creația de artă, ci momente pline. „O poezie, spunea cineva, este un amestec de cuvinte și de tăceri.“ O afirmație asemănătoare se poate face despre toate celelalte creații ale artei. O formulă chimică disimulează o parte a proceselor pe care le înfățișează pentru a putea urmări mai bine pe cele care ni le înfățișează. Creația de artă stilizează realul pentru a ne face să-l cuprindem în viața lui mai bogată, în semnificația lui mai adîncă. Simbolurile artistice sînt integrative.

Nu este necesar să revin asupra felului profund și ilimitat al simbolului artistic. Însușirea aceasta a fost de mai multe ori atinsă în considerațiile de mai sus. Adaug, deci, numai cîteva precizări asupra ideii de ilimitare și despre unele din modalitățile ei. Privesc sculptura unui nud de bărbat purtînd o lampă care răspîndește raze. Sculptorul a săpat pe soclul statuii sale cuvîntul : „Adevărul!“. Mă găsesc în fața unei alegorii. Simbolul acesta este profund, dar limitat. Regăsesc semnificația lui dincolo de el și-l identific într-un concept constituit. Alegoria trece, cu drept cuvînt, drept un fals simbol artistic, pentru că îi lipsește adîncimea ilimitată a semnificației. Spiritul trebuie să afle semnificația în simbol, nu în

afară de el, iar această semnificație trebuie să aibă un fel de a fi ilimitat pentru a recunoaște simbolului caracterul artistic.

Care sînt aspectele ilimitării? Care sînt modalitățile profunzimii artistice? În studiul asupra metaforei am urmărit una din aceste modalități : unificarea. Unificarea unor impresii deosebite, aparținînd adică unor clase pe care inteligența le separă, ne face să întrezărim unitatea lucrurilor susținînd diversitatea lor, fără ca aceasta să se constituie într-o stare de conștiință conceptuală. Cine vede în metaforă o simplă comparație prescurtată afirmă că un cuvînt este aci substitutul altuia cu care prezintă o anumită analogie de înțeles și care rămîne inexprimat. Concepută în felul acesta, metafora nu se deosebește însă de alegorie. „Regele pustiei“ pentru „leu“ este o expresie alegorică atîta timp cît mă mulțumesc să identific conceptul leului în perspectiva oarecum adîncă, dar limitată a acestei expresii. Dacă însă mă concentrez nu numai asupra substituției dintre termenii constituiți ai metaforei, dar și asupra analogiei nelămurite care a permis această substituție, expresia dobîndește deodată altă adîncime și valoare. Cînd Francisc din Assisi numește apa : „sora noastră“, și focul : „fratele nostru“, expresiile lui metaforice au adevărată profunzime artistică, deoarece temeiul care permite comparația subînțeleasă dintre apă și soră, sau dintre frate și foc este postulat, dar nu formulat. Rațiunea aprecierii dintre aceste cuvinte și aspecte se pierde într-o adîncime ilimitată.

Însemnăm aici alte trei modalități ale ilimitării simbolului artistic. Distincțiile noastre nu vor avea un caracter limitativ. Le cităm cu titlul de exemple. Cea dintîi din aceste modalități ale ilimitării este volumul vital. În direcția semnificației lui ilimitate, simbolul artistic prezintă uneori o structură de semnificații a căror încrucișare îi dă întreaga bogăție, volumul lui. Alegem un exemplu care, prin generalizările tradiționale ale criticii literare, este adesea greșit interpretat. Grandet al lui Balzac trece drept un simbol al avariției. Sub figura, sub gesturile lui Grandet, dincolo de cuvintele și faptele sale, am regăsi conceptul unei anumite pasiuni : avariția. Grandet n-ar fi însă în cazul acesta decît o simplă ale-

gorie. Această simplificare a simbolului lui Grandet îl lipsește însă de volumul lui întreg, de felul lui ilimitat. În realitatea lui artistică, Grandet este o structură mult mai complexă, în care atributul pasiunii pentru acumularea de capital se încrucișează cu alte multe atribute, unele corelative cu cel dintîi, altele subsidiare, altele cu o semnificație mai generală. Grandet nu este numai un avar, dar un burghez francez de sub Restaurație, un fost meșteșugar cu deprinderi de sobrietate ale clasei lui, un individ șiret și feroce, un raționalist rezistent la sentimentele umane, o natură ipocrită, un tip cu o instinctivitate puternică, un „tigru", cum îl numește un alt personaj al romanului, dar și un om patriarhal, un *pater familias,* dacă luăm seama la străşnicia cu care își guvernează casa și familia. Acestea și alte multe semnificații se încrucișează în simbolul lui Grandet. „Avariția" este o etichetă prea săracă pentru o structură atît de complexă. Dealtfel, nici o altă etichetă nu i-ar conveni pentru că Grandet este o individualitate vie. *Individuum est ineffabile,* spunea vechea filozofie ; individul nu poate fi numit, nu poate fi subordonat unui concept. Semnificația lui nu poate fi decît aproximativă prin încrucișare de concepte limitate. Ilimitarea simbolurilor artistice provine uneori din volumul lor vital.

Al doilea mod al ilimitării, pe care vrem să-l notăm aici, este ambivalența etică. Marii poeți ne apar adeseori față de creațiile lor într-o atitudine de imparțialitate, de obiectivitate morală, care se oprește să aprobe sau să condamne, să exalte sau să înjosească. Personajele lor au, în același timp, vicii și virtuți, păcate și merite, o ambivalență etică. Marile simboluri ale artei sînt, într-un fel, exterioare evaluației morale. Rămîne o problemă irezolvabilă aceea care își propunea să stabilească vinovăția sau inocența lui Shylock. Simbolul acestuia nu poate fi subordonat unui concept moral precis. Caracterul eroului shakespearean are o perspectivă etică nelimitată. Cu totul altul este cazul creațiilor cu semnificație morală limitată : „tatăl nobil", „intrigantul", „fata inocentă" din piesele de inspirație melodramatică. Dincolo de simbol, spiritul atinge aici un concept moral pre-

cis. Inferioritatea valorii estetice provine din lipsa ilimitării.

Adaug un al treilea mod al profunzimii ilimitate în artă. Ilimitarea este uneori enigmatică. Vechile enigme ale artei antice și orientale, enigma Sfinxului, a Piramidelor, a Labirintului, au semnificații profunde, dar poate nu ilimitate. Sensul lor se ascunde la o mare adîncime, dar presupunem că poate fi realizat conceptual. Nenumărate au fost, în decursul vremurilor, încercările de a atinge acest concept. Natura lor foarte profundă, dar ilimitată nu se opune acestor încercări. Există însă o întrebare perpetuă în fundul unor caractere ca Hamlet, Kirilov al lui Dostoievski (*Posedații*) sau Heathcliff al lui E. Brontë (*La răscruce de vînturi*). Avem uneori impresia că ajungem să subordonăm caracterul acestor eroi unui concept anumit, dar dincolo de acesta enigma lor se reface și se prelungește într-o perspectivă ilimitată.

8. SIMBOLUL ARTISTIC ȘI ISTORIA ARTEI

Faptul că simbolul artistic, creația de artă, este un simbol nelimitat, cu o perspectivă mereu deschisă, face posibilă istoria lui, viața lui în timp.

Dacă simbolul artistic ar avea o perspectivă limitată și închisă, așa cum se întîmplă cu simbolurile științifice și tehnice, apoi cu atîtea din cuvintele limbii, cu ghicitorile sau cu alegoriile, atunci n-ar exista o istorie a chipului de a se transmite al artei, adică partea cea mai interesantă a istoriei ei. Căci îndată ce cititorii unei opere literare sau contemplatorii oricărui fel de operă de artă ar ajunge la conceptul precis pe care acestea îl substituie, la semnificația lor univocă, și ar închide astfel perspectiva lor, n-ar mai fi posibilă, fiindcă și-ar pierde interesul, orice interpretare a lor. Un comentator, pătrunzător și ingenios, ne-ar fi lămurit semnificația lui *Oedip rege*, a *Divinei comedii*, a lui *Hamlet* și a lui *Faust*, și noi am fi primit-o din gura lui fără să mai simțim nevoia

să supunem aceste opere unei noi interpretări, fără să încercăm să cîștigăm o nouă poziție față de ele și, pînă la urmă, fără să mai simțim nevoia de a le citi. Operele de artă ar muri fiindcă n-ar exista posibilitatea cuceririi unor noi aspecte ale semnificației lor nelimitate, pentru că ele ar înceta să ne mai pună probleme, și în noi înșine s-ar istovi interesul de a le dezlega. În realitate, multe opere de artă mor pe această cale din pricina sărăciei conținutului și a mărginirii perspectivei lor. Dar marile opere de artă, adevăratele simboluri artistice, acelea în care adîncimea semnificației lor nu este niciodată istovită, trăiesc de-a pururi în viața omenirii, în forme noi pentru fiecare timp și pentru fiecare loc al lumii, și dovedesc, astfel, o rezervă inepuizabilă a semnificației lor. Marile opere de artă trăiesc în eternitatea omenirii fiindcă simbolul lor este nelimitat.

Istoria artei consideră mai degrabă fragmentele de timp pînă la ivirea unei opere de artă și în epoca închegării ei, adică transmisiunea unei teme literare pînă cînd un artist o întîlnește și o folosește într-o nouă operă, apoi evenimentele sociale și particulare ale artistului respectiv, așa cum ele se răsfrîng în operă și au contribuit la producerea ei, pînă în momentul în care aceasta ajunge să fie adusă la cunoștința publicului. Unii istorici ai artei își mai întind cercetarea pentru a arăta ecoul imediat al operei, felul răsunetului ei printre contemporani. Sînt însă cu totul rari istoricii care studiază viața operei în posteritate, felul receptării ei succesive într-un lung răstimp, deși tocmai cercetarea acestei probleme este menită să ne dea o idee despre perspectiva nelimitată a unei opere de artă, adică despre principala ei însușire de simbol artistic.

Faptul că simbolurile artei au o adîncime nelimitată explică nu numai lunga lor posteritate, „eternitatea“ lor, dar și împrejurarea că ele se pot ancora totdeauna în viața prezentului. Fiecare epocă se poate cunoaște prin anumite din tendințele ei în marile opere ale artei, fiindcă *nelimitarea* înseamnă și *totalitate*. Există, desigur, o interpretare filologică și istorică, aceea care dorește să stabilească semnificația operei pentru epoca în care a apărut. Dar există și un alt tip al interpretării : interpretarea filozofică, aceea care arată fiecărei epoci în parte ceea ce îi poate da opera pe care continuă s-o citească. Această din urmă interpretare care este, dealtfel, nu numai a criticii profesionale, dar și a întregului public cultivat, acela care menține contactul și asigură viața întregii creații artistice a trecutului, n-ar fi posibilă dacă simbolul artei n-ar fi nelimitat, adică susceptibil de tot alte și alte luminări ale semnificației lui din unghiul veșnic nou al omenirii care trăiește, aspiră și luptă.

9. SUPERFICIALITATE ESTETICĂ ȘI ADÎNCIME ARTISTICĂ

Stabilirea caracterului profund și ilimitat al simbolurilor artistice ne scoate în față o dificultate pe care n-o putem ignora dacă vrem să dăm noțiunilor noastre întreaga lor temeinicie. În adevăr, cum putem recunoaște artei adîncime cînd frumusețea a trecut de atîtea ori drept o valoare superficială ? „Frumosul, spune Kant, place fără concept.“ Renumita constatare înseamnă că nu putem produce niciodată motivele pentru care un aspect cucerește aprobarea noastră estetică, dar și că acesta nu „vrea să spună“ nimic. Nu atribuim frumuseții înțelesuri și intenții. Jocul culorilor pe petalele unei flori nu cere minții noastre să substituie un înțeles aspectului sensibil. Ne lăsăm seduși de aparența frumoasă fără să-i adresăm o întrebare și fără să-i cerem vreun răspuns. Nu este oare, acesta și cazul artei ? Frumusețea artei antice poseda, pentru Winckelmann, marele ei cunoscător în veacul al XVIII-lea, un caracter evident : lipsa de semnificație (*die Unbezeichnung*). Apollo din Belvedere este un joc grațios de linii, un ornament. Atitudinea estetică adecvată se mulțumește să surprindă în el dinamica seducătoare a liniilor și volumelor, fără să mai fie nevoie să-l aducă sub conceptul Zeului care răspîndește lumina și inspiră pe cîntăreți și profeți. Această comprimare a artei în planul superficial estetic a găsit numeroși ade-

renţi în dezvoltarea mai nouă a ideilor. Dacă ne-am rîndui totuşi printre susţinătorii acestui punct de vedere ne-am lipsi de bogăţia motivelor de încîntare cu care atîtea din operele artei lucrează asupra noastră. Căci este evident că nici o dramă de Shakespeare, nici o simfonie de Beethoven nu sînt simple ansambluri armonioase de cuvinte, de imagini şi de sunete. În ele şi prin ele se luminează zări mai largi, înţelesuri mai vaste, pe care nu le putem ignora. O înţelegere pur senzorială a artei este, fără îndoială, inferioară adevăratului ei concept.

S-ar putea spune totuşi că arta are o structură duală, ca una care întruneşte superficialitatea estetică cu adîncimea artistică. Dincolo de armonioasa şi liniştita rînduială a artei, spectatorul ei întrezăreşte semnificaţiile profunde şi sentimentul poetului, şi încîntarea spectatorului este făcută din sesizarea acestei ambiguităţi. Pretutindeni în artă sîntem cuceriţi de puterea artistului de a domina materia sa sentimentală, de virtutea lui de a se stăpîni şi ordona atunci cînd substituie semnificaţiilor profunde o lume de simboluri frumoase. Am spus că există un lirism esenţial al artei. Arta nu este însă numai produsul impulsivităţii lirice, dar şi al unei inhibiţii ordonatoare. Prin această din urmă latură a activităţii sale, artistul gradează, alternează, obţine efecte de contrast şi de însumare ; cu un cuvînt : compune. Astfel ajunge el să dea o organizare estetică operei sale, dar o organizare conţinînd o semnificaţie adîncă pe care ne bucurăm s-o percepem prin acest mediu.

De unde provine însă bucuria noastră atunci cînd constatăm această ordonare a materiei sentimentale, această învingere a imediatităţii sentimentului prin mediaţiunea formei estetice ? Oare forma estetică nu este şi un alt fel de simbol, un alt caz al semnificării ? Nu cumva în aparenţa frumoasă sesizăm şi o altă valoare, care, răspunzînd aspiraţiei celei mai înalte a spiritului, ne încîntă atunci cînd o recunoaştem ? Kant a răspuns afirmativ la această întrebare atunci cînd a stabilit că „frumosul este un simbol al moralităţii“.[1] În *Critica judecăţii* Kant n-a lăsat nediscutată problema simbolurilor. Există, observă Kant, posibilitatea ca spiritul să demonstreze realitatea conceptelor prin unele intuiţii concrete. Aşa procedează, de pildă, spiritul atunci cînd sensibilizează conceptele sale empirice prin *exemple*. Cînd aceste concepte sînt ale inteligenţei, adică ale facultăţii care organizează experienţa, atunci lucrarea de sensibilizare ia forma *schemelor*. Cînd conceptele sînt ale raţiunii, adică ale facultăţii care produce idealurile şi normele, aceeaşi operaţie dă naştere *simbolurilor*. Schemele ca şi simbolurile sensibilizează conceptele nu prin conţinutul, ci prin forma lor. Nici schema, nici simbolul nu produc intuiţii concrete care ar face parte din obiectul semnificat, ci intuiţii în care se regăseşte ceva din felul relaţiilor interioare care compun aceste obiecte. Pentru a înţelege gîndirea lui Kant, în acest punct, să ne gîndim la schema care sensibilizează producţia de grîu în diferitele ţări ale lumii. Statisticianul va înşira, în acest scop, mai multe dreptunghiuri, cu latura verticală de diferite dimensiuni, raportul dintre aceste dreptunghiuri indicînd raportul dintre capacităţile de producţie ale diferitelor ţări. Ne găsim în faţa unei scheme, adică a unui procedeu de sensibilizare a unui concept, din care nu sînt însă reţinute decît relaţiile formale pe care acesta le conţine. Tot astfel, un simbol sensibilizează un concept în simpla lui latură formală. Astfel, pentru a întrebuinţa exemplul lui Kant, cine creează simbolul unui corp animat pentru un stat democratic şi simbolul unei maşini pentru un stat despotic nu redă un aspect sensibil, făcînd parte din materia conceptelor înfăţişate, ci numai forma relaţiilor interne care compun aceste concepte. Asemănarea dintre scheme şi simboluri este, din acest punct de vedere, completă. Deosebirea apare însă atunci cînd observăm că, pe cînd schema este un mod de sensibilizare *directă*, simbolul este un mod *indirect*, şi anume analogic, deoarece nu există decît o analogie între felul relaţiilor care compun un stat despotic şi o maşină.

Frumosul ar fi un simbol al moralităţii pentru că există între ele mai multe analogii, deoarece şi unul şi cealaltă, arată Kant, produc o satisfacţie imediată, dezinteresată, universală, manifestînd libertatea fiinţei

[1] *Kritik der Urteilskraft*, par. 59, Reclam, p. 228 şi urm.

noastre, adică puterea ei de a se pune de acord cu sine însăși. Libertatea, ca noțiune morală, este acordul voinței cu sine. Nu este însă și frumosul un simbol al libertății și, prin aceasta, al moralității, întrucît, cu prilejul lui, puterile noastre de cunoaștere se acordă, imaginația se temperează prin inteligență, exuberanța celei dintîi se ordonează prin puterea minții de a o introduce în forme? Independent de celelalte semnificații adînci pe care le poartă în sine, frumusețea are și o altă semnificație: aceea a moralității ca libertate. Armonia ei este simbolul armoniei morale. Acordul părților în unitatea ei este un simbol al acordului sufletului cu sine însuși, liniștea ei suverană este simbolul seninătății omului care a cucerit treapta etică. Și bucuria contemporanului care înregistrează clocotul pasional al artistului prin mediațiunea formei estetice rezultă din constatarea nelămurită, dar totuși energică, a unei victorii simbolice a binelui.

Cine studiază aceste vechi concepte ale lui Kant poate ușor înțelege că idealul moral care se întrevede prin ele este acel stoic, al înfrîngerii pasiunilor, al egalității de suflet, al unității interioare a omului care se domină prin principiile rațiunii. De asemenea, idealul artistic care îngăduie comparația cuprinsă în formula despre „frumos ca simbol al moralității" este acel al artei clasice, adică al unei arte de strictă organizare formală, măsurată în expresia sentimentului, supusă la reguli. Desigur că și etica, și estetica lui Kant nu mai sînt ale noastre. Idealul nostru etic nu mai este în aceeași măsură acela al omului închis în sine, în perfecțiunea echilibrului interior. Aspirația noastră etică sparge limita personalității armonioase în tendința de înfrățire cu ceilalți oameni, în direcția luptei pentru ei. Poate că și idealul nostru estetic s-a schimbat, căci îl regăsim mai puțin orientat către severa organizare formală, mai deschis către captarea sentimentului, către imediatitate, uneori evoluînd cu exagerare către înlocuirea *operei*, adică a unei lucrări închegate, prin simpla notație, prin *document*.[1]

[1] Asupra acestui proces, v. studiul *Criza ideii de artă în literatură*, în volumul meu *Transformările ideii de om*, 1946.

Dar dacă termenii simbolismului estetic s-au schimbat, raportul lor rămîne același. Felului deschis al conceptului moral mai nou îi corespunde forma estetică deschisă a artei mai noi. Cea din urmă poate, deci, rămîne simbolul celui dintîi. Dar cînd cuceririle epocii de față vor întregi o icoană coerentă a omului, mai bogată prin tot ceea ce marile frămîntări de azi îi vor aduce, arta va regăsi forma și armonia, și simbolurile ei — semnificația perfecțiunii interioare a omului. Se pregătește adică sub ochii noștri o nouă formulă perfectă de artă, un nou clasicism, pe care îl vor realiza marii artiști ai viitorului.

Postum

OBSERVAŢII ASUPRA REFRENULUI

Originile, formele şi funcţiunea artistică a refrenului au format adeseori obiectul cercetării istoricilor literari, a etnografilor şi folcloriştilor, a esteticienilor. S-a arătat că refrenul, adică versul sau grupul de versuri revenite în cursul unei poezii sau la sfîrşitul ei, derivă din raportul unui cîntăreţ laic sau religios cu publicul său, care repetă acel vers al cîntăreţului cu mai mult răsunet în sensibilitatea ascultătorilor. Despre aceste origini ne vorbeşte prezenţa refrenului în ditirambii, trenele şi peanurile anticilor, ca şi în antifoanele bisericii. Unii cercetători, ca, de pildă, K. Bücher [1], au recunoscut originea cea mai îndepărtată a refrenului în repetarea aceluiaşi strigăt emis de muncitorii unei echipe pentru a marca momentul efortului lor cel mai mare în cursul unei operaţii de deplasare a unei poveri şi pentru coordonarea acestui efort colectiv. Formele prozodice ale repetării, apărute pe aceste căi, au fost folosite apoi, într-o intenţie deliberată, în numeroase specii ale poeziei populare sau ale poeziei culte. Unele din acestea au luat forme fixe, ca, de pildă, în aşa-zisul *virelai*, în *vilanele*, în *rondele*, în unele *balade* etc. Alteori, utilizarea refrenului n-a determinat forme fixe ale poeziei, dar funcţiunea lui artistică a continuat să fie menţinerea atmosferei lirice a poeziei şi readucerea ei la tonul fundamental. În acest sens,

[1] *Arbeit und Rhythmus*, 1896, ed. a IV-a, 1909, p. 165 şi urm.

R. M. Meyer [1] scrie : „Refrenul nu este la început un adaos la text, ci tocmai aspectul esenţial al acestuia : strigătul prin care o colectivitate dă expresia simţirii ei comune şi pe care variaţiile textului nu fac decît s-o interpreteze şi s-o ilustreze. Desigur, mai tîrziu, refrenul s-a incorporat poeziei şi a luat diferite forme, speciile variate ale repetiţiei producînd diversele tipuri de refren."

Dar dacă împrejurările în care refrenul a apărut, rolul lui artistic şi formele lui deosebite au fost adeseori cercetate, mult mai rar a fost studiat refrenul din punct de vedere lingvistic, adică formele legăturilor de limbă care îl unesc cu restul contextului poetic. În această din urmă privinţă se pot face unele observaţii noi.

Se cuvine a ne întreba, mai întîi, dacă refrenul are totdeauna o legătură cu restul poeziei, adică dacă are totdeauna un sens. Observatorii formelor celor mai elementare ale refrenului au negat uneori existenţa unui asemenea sens. Astfel, Karl Bücher [2] citează mărturia lui Mackay care, călătorind în 1877 în Africa răsăriteană, notează observaţiile sale : „Cînd pătrunzi în junglă, scrie Mackay, găseşti pe indigeni lucrînd şi înflăcărîndu-se reciproc la muncă printr-un cîntec care nu prea are sau n-are deloc înţeles". S-ar putea întîmpla că ceea ce numim un refren fără înţeles să fie numai un refren cu înţelesul pierdut. Dar poeţii înşişi au observat uneori lipsa de înţeles a refrenului, adică lipsa legăturii acestuia cu restul poeziei. Astfel, la Victor Hugo în poezia *En canot* (din ciclul *Toute la lyre*), unde la sfîrşitul fiecărei strofe revine refrenul : „*Les gueules de loup sont des bêtes. / Les gueules de loup sont des fleurs*", intercalează această reflecţie lirică :

Parfois, en rêve je me sauve
Vers l'océan bouleversé,
Trop étroit pour ma chanson fauve,
Chantant son refrain insensé !

[1] *Deutsche Poetik*, 3. Aufl., 1930, p. 103.
[2] *Op. cit.*, p. 167—168.

Mais, Lise, à travers les tempêtes,
Me fait de pieds de nez railleurs, —
Les gueules de loup sont des bêtes,
Les gueules de loup sont des fleurs.

Deci, Victor Hugo își numește cîntecul *une chanson fauve*, adică un cîntec sălbatic, nedisciplinat de logică, și refrenul lui un *refrain insensé*, un refren absurd. Legătura acestui refren cu restul poeziei i se părea lui Hugo inexistentă sau, în tot cazul, foarte laxă. Ne propunem să revenim asupra acestei forme a refrenului, care alcătuiește, desigur, problema cea mai dificilă pusă de studiul legăturilor de limbă ale refrenului. Dar, pînă să ajungem acolo, se cuvine a observa că uneori refrenul are o legătură incontestabilă cu restul poeziei, fiindcă această legătură este marcată printr-un semn gramatical, printr-un cuvînt cu sens de relație. Astfel se întîmplă, de pildă, în renumita *Ballade des dames du temps jadis* a lui François Villon, unde ultimul vers al strofei pe care o vom cita revine ca refren în toate strofele următoare :

Dictes-moy où, n'en quel pays,
Est Flora, la belle Romaine ;
Archipiada, ne Thaïs,
Qui fut sa cousine germaine ;
Echo, parlant quand bruyt on maine
Dessus rivière ou sus estan,
Qui beauté eut trop plus qu'humaine ?
Mais où sont les neiges d'antan !

Acest *mais* care unește refrenul cu restul strofei este o conjuncție cu înțeles în același timp adversativ și cauzal. Poetul vrea să spună că, deoarece chiar zăpezile din anul trecut au dispărut, este explicabilă dispariția marilor frumuseți ale trecutului îndepărtat, evocate de el cu melancolia provocată de gîndul fugii ireparabile a timpului. Tema lirică și structura gramaticală rămîn aceleași în toate strofele următoare ale baladei citate.

Uneori, legătura refrenului cu restul textului nu este marcată printr-un cuvînt de relație, dar rezultă din construcție. În acest caz, refrenul poate fi o propoziție

principală, față de care versurile apropiate din context pot apărea ca determinante de diferite tipuri. Așa se întîmplă în poezia lui G. Bacovia : *Pălind*, unde primul vers al fiecărei strofe se repetă în refren la sfîrșitul fiecăreia din ele, în construcții sintactice deosebite :

Sînt solitarul pustiilor piețe
Cu tristele becuri cu pală lumină —
Cînd sună arama în noaptea deplină
Sînt solitarul pustiilor piețe.

Tovarăș mi-i rîsul hidos și cu umbra
Ce sperie cîinii pribegi prin canale ;
Sub tristele becuri cu razele pale,
Tovarăș mi-i rîsul hidos și cu umbra.

Sînt solitarul pustiilor piețe
Cu jocuri de umbră ce dau nebunie ;
Pălind în tăcere și-n paralizie, —
Sînt solitarul pustiilor piețe.

Analiza acestei poezii arată, deci, în prima strofă, un prim vers-refren r, urmat de un atribut modal a, o subordonată temporală t, urmată de refren ; în a doua strofă : un al doilea vers-refren r', urmat de o subordonată relativă x, o subordonată locală l, urmată de al doilea refren r' ; în a treia strofă : primul vers refren urmat de un nou atribut modal a' și un al treilea atribut modal a'', urmat, în chiasm de refren. Poezia *Pălind* de G. Bacovia înfățișează, deci, următoarea schemă sintactică :

$$r \; — \; a$$
$$a'' \; — \; r$$

Mai trebuie adăugat că felul construcțiilor în care intră refrenul pot fi deosebite. Astfel, pe cînd în poezia lui G. Bacovia versul-refren este o propoziție principală, există cazuri cînd refrenul este o subordonată, ca, de pildă, în această strofă din poezia lui L. Aragon : *Le Médecin de Villeneuve :*

Dans ce pays de fenêtres étranges
Il fait trop nuit pour qu'un sanglot dérange

Les jardins clos qui sont des coeurs murés
Tout est de pierre et tout démesuré
Dans ce pays de fenêtres étranges.

Trecînd de treapta legăturilor refrenului cu restul textului poetic, obținute fie printr-un cuvînt de relație, fie prin construcție, atingem o treaptă nouă a acestor legături prin ceea ce un cercetător a numit odată „legătura tematică". Expresia apare la Marcel Cressot[1]. „Legătura tematică" *(la liaison thématique)* este aceea care „asigură continuitatea gîndirii prin punerea în raport, grație unui loc privilegiat, a unui termen cu un termen precedent și care reprezintă aceeași idee sau o idee analogă". Mulțumită legăturii tematice, ni se spune mai departe, „fără nici o supraîncărcare gramaticală și prin singura mișcare a spiritului, avem impresia înlănțuirii normale, a unității". Și, pentru a ne da un exemplu de legătură tematică, Cressot citează următoarele versuri ale lui Hugo :

Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées,
Demain viendra l'orage, et le soir, et la nuit ;
Puis l'aube et ses clartés de vapeurs obstruées,
Puis les nuits, puis les jours, pas du temps qui s'enfuit,
Tout ces jours passeront, ils passeront en foule...

Nu știu dacă exemplul lui Cressot este bine ales, fiindcă continuitatea textului spicuit din Hugo este asigurată prin succesiunea adverbelor : *ce soir, demain, puis,* urmate de *tous ces jours, ils.* Se pot găsi exemple mai bune pentru a ilustra ceea ce Cressot numește „legătura tematică", și anume acelea în care continuitatea gîndirii nu este marcată, ca în cazul de mai sus, printr-o serie de adverbe ce indică o succesiune în timp, ci doar prin faptul simplei contiguități a elementelor contextului, prin faptul că, luînd succesiv cunoștință de ele, devenim conștienți că aceste elemente aparțin unei comunicări unitare. Un astfel de exemplu al unei legături tematice aflu, de pildă, în *Belșug* de Tudor Arghezi, din care citez primele două strofe :

[1] *Le style et ses techniques,* 1947, p. 205—206.

El, singuratic, duce către cer
Brazda pornită-n țară, de la vatră,
Cînd îi privești împiedicați în fier,
Pare de bronz și vitele-i de piatră.

Grîu, popușoi, săcară, mei și orz,
Nici o sămînță n-are să se piardă
Săcurea plugului, cînd s-a întors,
Rămîne-o clipă-n soare ca să ardă.

Cine observă aceste două strofe observă cu ușurință că nu numai între ele, dar nici între cele patru fraze care le compun nu există nici o legătură marcată, fie că aceasta ar consta dintr-un cuvînt de relație, fie dintr-o particularitate a construcției. Toate construcțiile acestor strofe, ba chiar ale întregii poezii pînă la sfîrșitul ei, sînt asindetice. Dar, în ciuda acestei discontinuități sintactice, unitatea tabloului din cele două strofe, apoi a întregii poezii, se restabilește în mintea cititorului prin simplul fapt că acesta atribuie diferite comunicări cuprinse în construcțiile succesive aceluiași suport, dezvoltării aceleiași teme. Procedeul este atît de general în poezia modernă, încît un istoric literar, O. Walzel[1], a putut vorbi de o „lirică fără conexiune" *(Lyrik ohne Zusammenhang),* ba chiar de „poezii de enumerare" *(Aufzählungsgedichte).* Desigur, exemplele citate de Walzel aparțin unui tip extrem al asindetismului, deoarece singurul factor de unitate al poeziilor citate este tonul emotiv comun al versurilor care le compun. S-a putut ajunge, astfel, la ceea ce același istoric literar numește „lirica reversibilă" *(die umkehrbare Lyrik),* adică acele producții poetice în care ordinea versurilor ar putea fi schimbată fără ca unitatea atmosferei emotive a poeziei să fie tulburată. La Arghezi, unitatea poeziei este asigurată prin succesiunea momentelor ei, care, evocînd pe rînd începutul unei zile de muncă, apoi soarele, apoi luna, în fine noaptea, introduce în compoziție un fir narativ. Din punct de vedere lingvistic, interesant este însă, observînd poezia lui Arghezi, că unitatea unei co-

[1] *Des Wortkunstwerk,* 1926, p. 297 și urm.

municări poate fi obținută chiar în lipsa oricărui semn gramatical sau a oricărei particularități a construcțiilor, prin simpla ordine a contextului. Refrenul în poezie folosește această posibilitate în mai multe feluri, pe care urmează a le stabili în cîteva din modalitățile lor.

Studiind legăturile refrenului asindetic cu restul textului, putem observa dacă nu forme gramaticale ale acestor legături, cel puțin unele paralelisme cu acestea, adică *forme paragramaticale*. Observațiile următoare notează cîteva din aceste forme paragramaticale ale modului în care refrenul se înlănțuie cu restul poeziei.

Este cunoscut tipul de construcție în care vorbirea cuiva sau narațiunea unei scene sau a unui eveniment sînt precedate de o frază care le anunță. Această frază poate să conțină un *verbum dicendi* sau poate să nu-l conțină : *„Les grands lions ont dit aux rois épouvantables“* (V. Hugo) ; *„Thogorma, le Voyant... eut ce rêve“* (L. de Lisle). Acest tip de construcții este reamintit de refrenul care, intercalat într-o descripție sau o povestire, ne face a înțelege că acestea sînt rezultatul sau însoțitoarele acțiunii exprimate în refren. Așa, de pildă, la V. Hugo, *Choses du soir* (în *L'art d'être grand-père*), unde refrenul : *„Je ne sais plus quand, je ne sais plus où, / Maître Yvon soufflait dans son biniou“* revine după fiecare strofă a descrierii unui peisaj nocturn traversat de tresăriri de teroare. Acest peisaj pare evocat de cîntecul meșterului Yvon sau pare însoțit de acest cîntec în pacea unui cămin, dincolo de care se întinde teroarea nopților din Nord :

Le brouillard est froid, la bruyère est grise ;
Les troupeaux de boeufs vont aux abreuvoirs ;
La lune, sortant des nuages noirs,
Semble une clarté qui vient par surprise.

Je ne sais plus quand, je ne sais plus où,
Maître Yvon soufflait dans son biniou.

Le voyageur marche et la lande est brune ;
Une ombre est derrière, une ombre est devant,

Blancheur au couchant, lueur au levant ;
Ici, crépuscule, et là, clair de lune.

Je ne sais plus quand, je ne sais plus où,
Maître Yvon soufflait dans son biniou.

La sorcière assise allonge sa lippe ;
L'araignée accroche au toit son filet ;
Le lutin reluit dans son feu folet
Comme un pistil d'or dans une tulipe.

Je ne sais plus quand, je ne sais plus où,
Maître Yvon soufflait dans son biniou.

On voit sur la mer des chasse-marées ;
Le naufrage guette un mât frissonant ;
Le vent dit : demain ! l'eau dit : maintenant !
Les voix qu'on entend sont désespérées.

Je ne sais plus quand, je ne sais plus où,
Maître Yvon soufflait dans son biniou.

. . . .

La faim fait rêver les grands loups moroses ;
La rivière court, le nuage fuit ;
Derrière la vitre où la lampe luit,
Les petits enfants ont des têtes roses.

Je ne sais plus quand, je ne sais plus où,
Maître Yvon soufflait dans son biniou.

Este destul de greu de precizat cum trebuie să ne reprezentăm raportul refrenului din această poezie cu restul ei. O astfel de reprezentare presupune o operație de raționalizare a poeziei, pe care poetul poate să n-o fi avut în vedere, și cititorului nu i se impune cu toată evidența. Interpretarea gramaticală a poeziei este oarecum infirmată de vagul ei sugestiv, de zona de umbră care o înconjoară. Încă din zorii esteticii moderne, Baumgarten definea reprezentarea poetică drept o re-

praesentatio non distincta. Totuși, dacă considerăm textul poetic ca pe un fapt de limbă și, cu această îndreptățire, încercăm să-l dominăm prin categorii lingvistice, este justificată, ba chiar pare indispensabilă operația de a descoperi în el structurile generale ale limbii. Reprezentarea poetică este adeseori umbrită, dar nu iluminabilă. Cu această îndreptățire, refrenul din poezia lui Hugo, indiferent dacă-l interpretăm ca pe o *contructio dicendi* sau ca pe o *constructio connexe*, locul lui în context este paratactic, și funcțiunea lui este să introducă sau să pregătească desfășurarea contextului în strofa următoare.

Au fost descrise, adeseori, parataxele care maschează o subordonare. J. Marouzeau [1] remarcă o astfel de subordonare implicită sub pana lui La Bruyère : *„Giton a le teint frais... l'oeil fixe et assuré... il est enjoué... colère, libertin... il se croit des talents et de l'esprit, il est riche"*. Ultima propoziție : *il est riche* este explicația propozițiilor precedente și se găsește, față de ele, în raport de cauzalitate : fiindcă este bogat, Giton are aparența prosperă, privirea sigură etc. Alteori, parataxa exprimă o coordonare. Culeg o frază din M. Sadoveanu : „Măria-sa îi dăduse ș-un pitac, deci îl socotea prietin al său". Dacă în această frază am suprima cuvîntul care exprimă concluzia construcției coordonate (pe *deci*), a doua propoziție nu și-ar pierde caracterul ei concluziv în raport cu cea dintîi.

Este situația unor refrene, ca, de pildă, în cîntecul unui trubadur anonim [2], unde refrenul *„Hai, s'en brieu no la vei, brieumen morrai"*, revenit după fiecare din cele trei strofe în care poetul exprimă sentimentul lui înflăcărat pentru iubită, înseamnă față de expresia acestui sentiment concluzia strofei : [deci] dacă n-o văd îndată, voi muri curînd.

Uneori refrenul este concluziv în formă imperativă. Este ca și cum cineva ar zice : Sosirea ta îmi face plăcere. Fii binevenit ! St. O. Iosif a dat această funcțiune concluziv-imperativă refrenului în *Cîntec de leagăn :*

---

[1] *Précis de stylistique*, 2-ième ed., 1946, p. 150—151.
[2] André Berry, *Florilège des troubadours*, 1930, p. 16.

O grădină îngeri meșteri
Zugrăvit-au la fereastră
Și e frig în casa noastră
Ca sub bolta unei peșteri —
Dormi, copile, dormi !

Vîntul în ogeag suspină,
Mișcă-ntruna cleampa ușii ;
Amorțit-au greierușii
Sub căușul de făină —
Dormi, copile, dormi !

Ce ridici mînuța mică ?...
Fulgii albi de nea se scutur ;
Peste cap îți zboar-un flutur,
Ciripește-o rîndunică...
Dormi, copile, dormi !

Refrenul-invitație : „Dormi, copile, dormi !" este de fiecare dată concluzia situației exprimate în fiecare strofă : este frig, dormi (pentru a nu mai simți frigul) ; ai un vis frumos, deci dormi (pentru a menține visul). Refrenul are, deci, o semnificație în prima și a doua strofă, și o altă semnificație în strofa ultimă. Forma imperativ-concluzivă se menține de fiecare dată, dar motivarea acestei concluzii se schimbă. Transformarea semnificației refrenului după locul pe care-l ocupă în context este un fapt care merită a fi notat.

Am notat un refren adversativ, mai sus, în strofa spicuită în Villon. Dar acolo opoziția ideii exprimate în refren cu restul textului era marcată prin conjuncția *mais*. Întrebarea este dacă un astfel de raport de opoziție poate fi semnalat și acolo unde refrenul nu cuprinde un cuvînt de relație ; adică dacă cititorul poate simți un astfel de raport chiar atunci cînd refrenul este o construcție asindetică, prin urmare dacă un asemenea raport se precizează prin simpla revenire a refrenului.

Filologii au observat uneori o asemenea posibilitate : astfel, H. Pongs [1], cînd ajunge să discute ceea ce Marty

[1] *Das Bild in der Dichtung*, I, 1927, p. 117—125.

numise „forma internă constructivă a limbii" (*die konstructive innere Sprachform*) şi rolul acesteia în poezie. Prin „forma internă constructivă", Marty înţelesese suma mijloacelor prin care semnificaţia (*die Sinneinheit*) este obţinută „numai prin conexiuni sintactice" (*nur durch syntaktisches Zusammenwirken*). Printre astfel de conexiuni, creatoare de semnificaţii, Pongs observă repetiţia (*die Wiederholung*), al cărei rol în formulele magice este cunoscut. „În descîntece, scrie Pongs, energia formulei magice se intensifică prin repetarea regulată... ca efect general, se produce o expresie de o energie superioară aceleia obţinute prin succesiunea frazelor". Repetiţia mai poate avea şi alte funcţiuni creatoare de semnificaţii, şi, printre acestea, Pongs remarcă rolul ce-i revine în exprimarea tipicului. Pentru a exemplifica acest din urmă rol, Pongs citează cîntecul lui Goethe : *Heidenröslein*, unde refrenul : *„Röslein, Röslein rot, / Röslein auf der Heide"* revine după fiecare din cele trei strofe în care se descrie atracţia simţită de un copil pentru frumoasa floare din pajişte, apărarea florii şi suferinţa copilului. Faţă de această agitaţie a omului, floarea evocată în refren ar însemna ceva ca expresia acelui sentiment popular, pentru care „ceea ce aparţine naturii alcătuieşte legea fatală a vieţii".

Ceva ca un raport de opoziţie ar exista, deci, şi în cîntecul lui Goethe, între refrenul lui şi restul textului. Acest raport apare mai clar în poezia lui A. Macedonski, *Prietenie apusă*, compusă prin numeroase repetiţii care dau întregului caracterul unei „compoziţii împletite", aşa cum am arătat în *Introducerea* la *Operele* lui Macedonski, (vol. I, 1939, p. CVIII). *Prietenie apusă* este formată din trei bucăţi, fiecare de trei strofe, ale căror prime versuri se repetă, ca refren, la începutul fiecărei strofe şi apoi la sfîrşitul bucăţii. Dar în timp ce refrenul din interiorul celor trei bucăţi intră, ca propoziţie principală, în sintagma fiecărei strofe, refrenul final are un caracter asindetic. Întregul alcătuieşte un cristal perfect, în care revenirile periodice ale aceloraşi versuri introduc un element ritmic-muzical, prin care rigiditatea schemei generale se corectează, dobîndind maleabilitate şi fluenţă. Reproduc prima bucată din *Prietenie apusă* :

Moara ta zăcea-ntr-o vale liniştită, printre ulmi,
Pitorească o zărirăm de sub plante urcătoare
Şi era prietenie între noi şi zi cu soare,
Zi de vară-apunătoare spre poeticele culmi.

Într-o vale liniştită moara ta dormea în pace
Şi pîrîul fără zgomot o scălda şi se ducea,
Nici o şoaptă omenească adierea n-aducea,
Ci abia ieşea un freamăt de sub frunzele opace.

Moara ta zăcea-ntr-o vale liniştită, printre ulmi,
Şi era pîrîul neted ca un luciu de oglindă ;
Însă soarele de vară îşi sfîrşise-a lui colindă...
Se-nnopta prietenia şi poeticele culmi.

Moara ta zăcea-ntr-o vale liniştită, printre ulmi.

Versul-refren final exprimă o opoziţie faţă de apusul prieteniei ; moara continua să zacă într-o vale liniştită, printre ulmi, în timp ce conflictele vieţii făcuse ca prietenia să înnopteze. Refrenul are o funcţiune adversativă. Aceeaşi funcţiune şi-o păstrează refrenul şi în celelalte bucăţi care compun poezia întreagă. Trebuie să adaug însă că, în cea de a treia bucată, refrenul „Te-aripase inspirarea să atingi înalte culmi" capătă, după evocarea armoniei de altădată, o semnificaţie adversativ-ironică :

Te-aripase inspirarea să atingi înalte culmi
Şi pornisem mînă-n mînă printre-a vieţii mişelie,
Dezbinaţi ne ducem astăzi în fatala vitejie...
Moara ta zăcea devale, liniştită, printre ulmi.

Te-aripase inspirarea să atingi înalte culmi.

Percepem în acest din urmă vers un accent ironic, ba chiar sarcastic, cum sînt atîtea în poezia lui Macedonski. Este un alt exemplu, după cel spicuit în St. O. Io-

sif, pentru schimbarea semnificației unui refren după locul pe care-l ocupă în context.

Refrenul paratactic introductiv, concluziv și adversativ exprimă forme ale coordonării. Există însă și refrene în legătură de subordonare cu restul textului, fără ca această legătură să fie marcată printr-un cuvînt de relație sau printr-un fel al construcției, deci refrene subordonate și paratactice. În principiu, refrenele paratactice pot exprima toate felurile subordonării. Dintre acestea relevăm aici refrenul modal comparativ.

Comparația este o subordonare introdusă prin adverbe, conjuncții sau locuțiuni conjuncționale. Proverbul, în narațiuni, îndeplinește rolul unei comparații legate de propoziția anterioară printr-o locuțiune, de pildă, *vorba ceea,* ca la Ion Creangă *(Amintiri din copilărie)* : „Ei, ș-apoi ? Ce mare pagubă ! *Vorba ceea :* Dacă s-a da baba jos din căruță, de-abia i-a fi mai ușor iepei." Proverbul ilustrează aici, prin comparație cu situația exprimată în el, situația care a dat naștere replicii. Locuțiunea introductivă a unei comparații poate însă lipsi, dar cititorul sau ascultătorul înțelege legătura ei cu restul comunicării (vd., în acest sens, la Vauvenargues, *Réflexions et maximes,* 274) ; *„Qui a le plus a, dit-on, le moins : cela est faux. Le roi d'Espagne, tout puissant qu'il est ne peut rien à Lucques."* A doua frază a acestui context este un exemplu particular, menit să ilustreze considerația generală cuprinsă în prima frază.

Introducerea unui exemplu este însă o comparație, fiindcă subordonarea unui caz particular într-o propoziție generală nu se obține decît prin constatarea similitudinilor dintre cele două asertiuni. Subordonarea logică este rezultatul unei comparații. Exemplul într-un context paratactic este o comparație implicită. Pentru ilustrare se poate cita strofa lui B.-P. Hasdeu la începutul poeziei *Viersul,* revenită ca refren la sfîrșitul poeziei, și unde, dealtfel, exemplul este pus înaintea reflecției lirice pe care urmează s-o atesteze prin comparație :

Homer cînta mînia divinului Achile,
Și Dante Tartarul cînta ;

Poetul, cînd se naște în amărîte zile,
Amar și el ca lumea, nu cîntă pe copile,
Nici cupa bacchanală nu-l poate îmbăta !

Poetul „amărîtelor zile" respinge tema frivolă și se justifică prin comparația cu Homer și Dante, citați ca exemplu.

Exemplul ca ilustrare a unei reflecții generale sau ca justificare a unei atitudini și, față de expresia acestora, îndeplinind funcțiunea implicată a unei compliniri modale, este un procedeu tradițional în poezie. L-au folosit poeții antichității și ai evului mediu, care l-au transmis literaturilor moderne. Amănunte asupra originii acestui procedeu și asupra culegerilor de exemple puse la îndemîna vechilor școli de retorică se pot găsi la E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948, p. 67 și urm.), unde ni se dă și definiția exemplului a unui medieval : *„Exemplum est dictum vel factum alicuius autentice persone dignum imitatione"*. Dar invocarea comparativă a unui exemplu se făcea, în vechile literaturi, prin folosirea precedentelor mitologice sau istorice. Exemplul folosit ca o comparație ilustrativă sau exhortativă poate fi însă cules din oricare punct al experiențelor unui poet. Comparația ilustrativă în construcții modale este foarte deseori folosită de poeți ca, de pildă, într-o altă poezie a lui Hasdeu, *Luntrea,* unde strofa respectivă se repetă în refren la sfîrșitul poeziei :

Și rîde, și plînge, și-ntocmai ca luntrea ușoară
Plutind printre valuri
Departe de maluri
Se zbuciumă inima mea.

Construcția modală este obținută aici prin folosirea adverbului comparației : întocmai. Se înțelege că uneori cuvîntul introductiv al comparației poate lipsi, și atunci versul respectiv devine o metaforă. Refrenul are adeseori acest din urmă caracter. Așa, de pildă, comparația iubirii cu nebunia s-a făcut adeseori. Dar dacă, suprimînd adverbul sau conjuncția comparației, poetul vorbește, direct sau de sub o mască lirică, de iubirea lui ca

despre o rătăcire a minții, versul lui devine o metaforă. Așa, la V. Hugo, *Guitare* (în *Les Rayons et les Ombres*):

Gastibelza, l'homme à la carabine,
Chantait ainsi :
— Quelqu'un a-t-il connu doña Sabine ?
Quelqu'un d'ici ?
Dansez, chantez, villageois ! La nuit gagne
Le mont Falù.
Le vent qui vient à travers la montagne
Me rendra fou !

. . . .

Vraiment, la reine eût près d'elle était laide
Quand, vers le soir,
Elle passait sur le pont de Tolède
En corset noir.
Un chapelet du temps de Charlemagne
Ornait son cou...
Le chant qui vient à travers la montagne
Me rendra fou.

Transferul de sens căruia i se datorește versul-refren al acestei poezii nu poate scăpa nimănui ; caracterul lui metaforic este incontestabil. Dar funcțiunea lui în context nu poate fi decît aceea a comparației care i-a dat naștere, adică funcțiunea unei complinirí modale. Din punct de vedere sintactic, o metaforă poate interveni în orice parte a propoziției sau a frazei ; poate apărea ca subiect, predicat sau la oricare dintre elementele complinirii, ca, de pildă, în *Psalm* de T. Arghezi :

Tare sînt singur, Doamne, și pieziș !
Copac pribeag uitat în cîmpie,
Cu fruct amar și cu frunziș
Țepos și aspru-n îndîrjire vie.

Tînjesc ca pasărea ciripitoare
Să se oprească-n drum,
Să cînte-n mine și să zboare
Prin umbra mea de fum.

Ultimele trei versuri ale primei strofe împlinesc o funcție atributiv-modală față de cel dintîi. Autorul pune

un punct după această construcție eliptică, dar regăsește predicatul ei la începutul strofei următoare (tînjesc), continuat prin trei propoziții finale, dintre care cea de-a treia posedă propria ei complinire locală. Toate elementele acestei complexe structuri sînt metaforice, adică sînt obținute prin substituirea termenilor proprii. Aceeași este situația în versul-refren din *Guitare* a lui V. Hugo, cu singura deosebire că, pe cînd la Arghezi avem de a face cu construcții hipotactice, la Hugo versul-refren este o frază juxtapusă.

Se înțelege că în refren comparațiile care dau naștere metaforelor cu înțeles modal pot fi căutate printre termeni foarte îndepărtați de cei pe care îi substituie. Apar, pe această cale, versuri-refren cu înțeles enigmatic, destul de greu de legat de contextul lor. Sînt refrenele care susțin o atmosferă lirică, o stare vagă a sensibilității, sub care este greu, sau imposibil, de a regăsi termenii substituiți, așa-zisele *refrains insensés*, cum le numea Hugo. Un exemplu de refren absurd am întîmpinat mai sus. Găsim un alt *refrain insensé* la Hugo, în *La légende de la nonne* (în *Odes et Ballades*), unde, după fiecare strofă a baladei care povestește iubirea unei călugărițe pentru un bandit, încheiată prin trăsnetul care îi lovește la picioarele Sfintei Veronica, refrenul repetă distihul: *„Enfants, voici des boeufs qui passent, / Cachez vos rouges tabliers.“* Cititorul poate epiloga îndelung, în reveria lui, asupra acestui refren.

Observațiile de pînă acum au avut în vedere legăturile versurilor-refren cu strofa din care fac parte, dar nu legăturile versurilor-refren între ele, adică în contextul poeziei întregi. Considerarea acestor din urmă legături impune noi apropieri între refren și alte forme ale limbii. Vom încerca să le punem în lumină.

Refrenul este doar una din formele repetiției într-un context. Gramaticile descriu formele repetiției în propoziție sau frază, dar pentru a afla modalitățile ei într-un ansamblu sintactic mai întins, adică într-un complex întreg de fraze, trebuie să ne adresăm vechilor poetici și retorici, care au distins, sub numele de *anafora*, repe-

tiția introductivă a mai multor fraze într-o serie, și, sub numele de *epifora*, repetiția finală, apoi diversele combinații dintre ele. Desigur, în textele poetice, anafora și epifora au nu numai o funcțiune sintactică, dar și una stilistică, folosită uneori cu o mare măiestrie. S-a vorbit despre intensificarea expresiei prin anafora și, în adevăr, putem studia un astfel de efect în poemele lui Ch. Péguy, de pildă, în *Un autre effacera* din ciclul *Eve*. Acest poem ciclopic, de 94 strofe de cîte patru versuri, este compus din șase serii anaforice, după cum urmează [1]:

11 strofe începînd cu *Il allait hériter..*
23 strofe începînd cu *Et ce n'est pas...*
22 strofe începînd cu *Un autre...*
27 strofe începînd cu *Et ce n'est pas...*
5 strofe începînd cu *Et nos yeux chercheront...*
6 strofe începînd cu *Ce n'est pas...*

Masiva construcție debutează cu o serie anaforică relativ scurtă, continuă cu largile desfășurări ale seriilor intermediare și sfîrșește cu serii scurte, sugerînd, prin dimensiunea colosală și prin repartizarea maselor, imaginea unei catedrale gotice cu portalul, nava și corul ei. Repetiția anaforică leagă puternic între ele strofele aceleiași serii, și produce, prin însumarea numeroasă a aceluiași efect, o impresie în același timp muzicală și monumentală. Este „muzica împietrită" de care au vorbit teoreticienii arhitecturii gotice. Observarea legăturilor dintre elementele unei repetiții într-un context poetic precizează impresii greu de justificat pe altă cale. Putem studia, din același unghi, efectele legăturilor dintre versurile-refren.

Revenirea periodică a refrenului este într-un text poetic liantul lui, elementul care-i asigură continuitatea și unitatea, asemănător, din punct de vedere lingvistic, cu repetarea acelorași cupluri de cuvinte, care pot avea, dealtfel, funcțiuni sintactice deosebite într-o serie de fraze. Un exemplu din M. Sadoveanu, *Strada Lăpușneanu* [1]: „Cine-i ? Vreau numaidecît să știu cine-i. S-a dus. Mi-am smuls-o din inimă. S-a isprăvit tot. Dar vreau să știu cu cine s-a dus !..." Repetiția obține unitatea contextului și relieful lui ; lucrează ca element de legătură între fraze, și, prin insistență, exprimă gîndul dominant al comunicării. Aceste posibilități ale vorbirii, proprii, mai ales, stilului oral, le utilizează și le dezvoltă refrenul poetic.

Unitatea presupune elementul ei corelativ : varietatea. Față de refrenul unificator, restul textului poetic reprezintă varietatea dominată de el. În această privință, asemănarea cu tema și variațiunile ei, într-o compoziție muzicală, s-a impus de multă vreme. Astfel, studiind deosebirile dintre „forma internă" a poeziei clasice și romantice, Fr. Strich [2] observă că, pe cînd clasicii utilizează structuri juxtapuse și oarecum autonome unele față de altele, romanticii înmulțesc formele de legătură dintre părțile componente, astfel încît fiecare dintre acestea apare ca variațiunea acelorași teme. „Poezia romantică, scrie Strich, are totdeauna ceva din forma muzicală a variațiunii." Refrenul este unul din mijloacele care operează această unitate muzicală în varietate, și acestei însușiri i se datorește folosința atît de întinsă care i s-a dat în romantism.

Cînd un vers revine, cititorul sau ascultătorul nu-l percepe numai pe el, dar și pe cel care îi seamănă și i-a premers. Refrenul este un ecou, și, în cazul acestuia, auzul se bucură nu de un sunet, ci de potrivirea lui cu sunetul identic precedent. Tot astfel, în refren, ascultătorul face să fuzioneze percepția actuală a unei fraze cu reprezentarea ei. Cînd desfășurarea periodică a poemei s-a precizat, ascultătorul trăiește tensiunea așteptării refrenului, apoi destinderea așteptării împlinite. Dar această alternare de încordări și destinderi nu este un simplu fapt muzical, ci unul lingvistic, fiindcă, ori de cîte ori revine, refrenul exprimă un conținut nou.

---

[1] Unele din aceste serii prezintă cîte o ușoară modificare în anafora sau cîte o strofă începînd cu o altă formă introductivă, de care nu ținem seama în tabloul care urmează.

[1] *Opere*, E.S.P.L.A., VII, p. 260.
[2] *Deutsche Klassik und Romantik*, 3. Aufl., 1928, p. 280 și urm.

S-a spus adeseori că prin refren intensitatea expresiei sporește. Dar gradul intensității corespunde el însuși unui conținut. În poezia lui P. Eluard, *Liberté*, compusă din 21 de strofe, refrenul *„J'écris ton nom"*, care înseamnă la sfîrșitul primului catren o simplă constatare, devine, în revenirile lui succesive, expresia unei neliniști, a unei obsesiuni, a unei aspirații tumultuoase, a unei revolte, a unei hotărîri eroice. Fiecare strofă justifică, prin imaginile pe care le conține, expresia noului conținut emotiv al versului revenit, dar cititorul înregistrează nu numai relația lui cu strofa respectivă, dar și relația dintre toate versurile-refren ale aceleiași poezii ca expresie a unui sentiment care, crescînd în intensitate, se transformă.

Noutatea conținutului poate să însemne, uneori, numai simpla lui atestare repetată. Cînd cineva spune : „A plecat, da ! a plecat", al doilea „a plecat" înseamnă altceva, fiindcă exprimă nu o constatare, ci o confirmare. Refrenul are, în multe cazuri, această funcțiune și înseamnă, cu fiecare revenire a lui, o afirmație întărită. Astfel se întîmplă în poezia lui M. Beniuc, *Cîntec de primăvară :*

În zădar vă zbateți și asudă
Fruntea voastră galbenă ca ceara,
Nu puteți, degeaba-i orice trudă,
Să legați cu lanțuri primăvara.

Muguri noi țîșnesc din putregai,
Înfrunzește și-nflorește țara,
Și voi vreți, cînd noi intrăm în mai,
Să legați cu lanțuri primăvara ?

Alte vînturi, proaspete, frămîntă
Codrii tineri, zilele-s ca para,
Vouă nu știu ce sticleți vă cîntă
Să legați cu lanțuri primăvara.

Nu simțiți apropiatul freamăt
De furtună ce-mpînzește țara ?
În zădar vă opintiți cu geamăt
Să legați cu lanțuri primăvara.

În zădar vă zbateți și asudă
Fruntea voastră galbenă ca ceara,
Nu puteți, degeaba-i orice trudă,
Să legați cu lanțuri primăvara.

Valoarea refrenului, în acest exemplu, nu provine din creșterea intensității lui, ci din întemeierea lui mereu mai profundă. Este semnificativ faptul că poetul, repetînd nu numai versul-refren, dar întreaga primă strofă la sfîrșitul poeziei, adică dînd compoziției lui forma închisă a unei linii revenită la punctul de plecare a unui cerc, a vrut să exprime confirmarea, cu toate motivele emoționale adunate în drum, a constatării lui inițiale. Succesiunea refrenelor marchează, în acest caz, o adîncire treptată.

Între *intensificare* și *adîncime* există un punct comun : gradualitatea lor, faptul că pot crește sau descrește, că pot atinge grade diferite. Studiind însă legăturile dintre versurile-refren în succesiunea lor, întîmpinăm și modificări ale refrenului care nu provin dintr-un grad superior, ci dintr-o altă semnificație, modificări calitative. O astfel de situație întîmpinăm într-o altă poezie a lui M. Beniuc, *Melița :*

Toată vara, toată toamna latră
Melița, melița.
Cad puzderii cînepile verii,
Cînepile toamnei cad puzderii
Cum le mușcă îndîrjit și latră,
Melița, melița.

Vrafuri albe — oase — împresoară
Melița, melița.
Iară ea flămîndă mîncă, mîncă...
— Melițo, mai vrei ? — Mai adă încă !
Vrafuri albe — oase — împresoară
Melița, melița.

Iarna doar mai tace cît mai tace
Melița, melița.
Dar acum iat-o iar la soare
Melița de cînepi tocătoare.

Încă tace, oare cît mai tace
Meliţa, meliţa?
Un fior prin cîmpuri se strecoară:
Meliţa, meliţa!
Tinerele fire de verdeaţă
Cresc superbe, pline de viaţă.
Dar prin cîmp fiorul se strecoară:
Meliţa, meliţa.

Refrenul acestei poezii este încorporat sintactic în strofă. Din acest punct de vedere, frazele în care intră cuvîntul-refren sînt fraze paralele. Deosebirea dintre aceste cuvinte, la fiecare reapariţie a lor, nu provine, deci, din funcţiunea lor sintactică deosebită, ci din lărgirile semnificaţiei lor. Meliţa este la început unealta tocătoare a cînepei. Personificarea meliţei se consolidează treptat în strofele următoare, şi, odată cu aceasta, meliţa devine o metaforă simbolică cu adînci rezonanţe. Poezia *Meliţa* a lui M. Beniuc, scrisă şi mult citită în vremea războiului, a devenit expresia simbolică a războiului măcinător de vieţi omeneşti, o expresie a protestului popular împotriva acestui război. Cititorii ei de atunci au înregistrat caracterul ei metaforic şi aluziv, obţinut prin procedeul transformării de semnificaţie a cuvintelor-refren în succesiunea lor.

Cuprindem, în cele ce urmează, rezultatele cele mai generale ale observaţiilor precedente: 1. Aceste observaţii s-au grupat în jurul problemei lingvistice a refrenului. Care sînt formele gramaticale, explicite sau implicite, pe care le manifestă refrenul în contextul lui? 2. Aceste forme sînt evidente la refrenele legate de strofa lor prin cuvinte de relaţie sau prin modalităţile construcţiei. 3. Mai complicată este situaţia refrenelor juxtapuse, dar şi aici se pot observa forme implicite, paragramaticale, ale legăturilor refrenului în contextul lui. 4. Printre aceste forme, cele care se impun cu mai multă evidenţă sînt refrenele introductive, concluzive şi adversative. Aceste varietăţi se precizează numai prin ordinea contextului 5. Uneori cititorii unei poezii îşi reprezintă şi legătura de subordonare a refrenului în context, chiar dacă lipseşte semnul gramatical al subordonării, de pildă în cazul refrenului modal-comparativ sau metaforic. 6. Observînd formele de legătură ale versurilor-refren, găsim succesiunea lor intensificativă sau adîncitoare. 7. În mai multe puncte ale acestor observaţii am constatat că refrenul nu este simpla repetiţie a unui enunţ, ci expresia unui conţinut nou, determinat fie de locul refrenului în context, fie de locul pe care-l deţine în seria lui. 8. Cazul cel mai interesant al transformării refrenului prin succesiune este cel al lărgirii semnificaţiei lui către simbol. 9. Observaţia cea mai generală, pe care o putem reţine din aceste cîteva remarci, este că prin însuşi aspectul ei cel mai muzical, prin refren, poezia continuă a fi un rezultat al operaţiilor de organizare a gîndirii.

Postum

STILISTICA LIMBII LITERARE

PROBLEMA STILISTICĂ A IMPERFECTULUI

I

Într-un articol consacrat lui Alphonse Daudet, sub titlul *L'Impressionisme dans le roman*[1], F. Brunetière este, după cunoştinţa noastră, cel dintîi critic literar care a observat valoarea stilistică a imperfectului indicativului. Impresionismul literar era, pentru renumitul critic francez, produsul transpunerii sistematice a mijloacelor expresive ale picturii în domeniul artei scrisului. Nimeni mai bine ca Alphonse Daudet nu putea ilustra acea tendinţă a romanului contemporan de a rivaliza cu pictura în năzuinţa de a evoca aspectele concrete. Enumerînd procedeele stilistice ale lui Daudet, criticul francez ajunge la următoarele observaţii : „Este vorba acum de a compune şi de a fixa tabloul. Daudet va pune de cele mai multe ori naraţiunea sa la imperfect. La prima vedere vi se poate părea că aveţi de a face cu o singularitate a stilului, cu o fantezie de scriitor. Dar, dacă priviţi mai de aproape, vedeţi că acesta este un procedeu de pictor. Imperfectul serveşte a prelungi durata acţiunii exprimate prin verb şi a o imobiliza oarecum sub privirile cititorului. «*Sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maîtresse, il* f a i s a i t *une singulière figure en redescen-*

[1] Articolul lui *F. Brunetière*, datat din 15 noiembrie 1879, este republicat în *Le roman naturaliste*, 1883. Vd în special p. 84 urm.

dant l'escalier». Schimbați un singur cuvînt și citiți: *«Sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maîtresse, il fit une singulière figure en redescendant l'escalier»*. Perfectul este narativ, imperfectul este pitoresc. Acest din urmă timp vă obligă să urmăriți personajul în tot intervalul în care descinde scara."

Observația lui Brunetière a fost mai tîrziu generalizată. Gustave Lanson în *L'Art de la Prose*, 1909, recunoaște în întrebuințarea imperfectului indicativului un procedeu obștesc al romancierilor naturaliști. Povestitorii foloseau odinioară alte timpuri ale trecutului sau prezentul (istoric), reputat a conferi „mai multă vivacitate povestirii". Intervenția imperfectului înseamnă, din punct de vedere gramatical, o abatere. Funcția lui proprie, după cum stabilește C. Ayer, este „de a desemna o acțiune adeseori repetată și prelungită... și, în chipul acesta, de a exprima obișnuința sau calitatea."

Prin derogare de la această funcțiune, el devine, la povestitorii mai noi, un mijloc de a sugera durata și simultaneitatea, un procedeu al realismului artistic prin care acțiunile devin vizibile, întocmai ca pe pînza unui pictor. Imperfectul, scrie Lanson, „este timpul pitoresc al limbii noastre". Chauteaubriand a bănuit ceva din această virtute a imperfectului. Naturaliștii au extras însă toate posibilitățile lui. Brunetière arătase ce devenea imperfectul sub pana lui Daudet. Lanson îl urmărește în textele lui Zola, printre care și acest pasaj din *La Débâcle*: *„Rapidement, on dressait une tente, tandis qu'on déballait du fourgon le matériel necessaire, les quelques outils, les appareils, le linge, de quoi procéder à des pansements hatifs... Il n'y avait la que des aides. Et c'étaient surtout les brancardiers qui faisaient preuve d'un héroïsme têtu et sans gloire."*

Problema stilistică a imperfectului a fost reluată, cu un adaos de noi observații interesante, în cursul unei polemici angajate între Marcel Proust și criticul Albert Thibaudet. Acesta din urmă făcuse afirmația oarecum hazardată că Gustave Flaubert nu era propriu-zis „un mare scriitor de rasă și că deplina măiestrie verbală nu îi era

dată în natura sa însăși".[1] Caracterul foarte laborios al creațiunii flaubertiene ar indica în autorul ei un scriitor făcut, iar nu născut. Proust ridică mănușa, relevînd marile merite literare ale lui Flaubert și, printre ele, folosința atît de ingenioasă dată imperfectului indicativului. Încă din 1906, în prefața unei traduceri din Ruskin, republicată de atunci într-unul din volumele sale, Proust notase cu multă subtilitate ceea ce s-ar putea numi psihologia imperfectului: „Mărturisesc, scrie Proust, că o anumită întrebuințare a imperfectului indicativului — a acestui crud timp care ne prezintă viața ca pe ceva în aceeași vreme efemer și pasiv, și care în clipa însăși cînd ne evocă acțiunile le face iluzorii și le nimicește în trecut, fără a ne lăsa, ca perfectul, consolarea activității — mărturisesc că acest timp a rămas pentru mine un izvor neistovit de misterioase tristeți".[2]

Peste ceea ce remarcase, la vremea lor, un Brunetière sau un Lanson cu privire la Daudet și la Zola, Proust subliniază acum efectele pe care le obține Flaubert din alternarea imperfectului cu alte forme ale trecutului sau cu prezentul indicativului. Iată, de pildă, acest pasaj din *L'Éducation sentimentale: „Il voyagea, il connut la mélancolie des paquebots... il eût d'autres amours encore, mais la violence du premier les lui rendait insipides"*. Intervenția imperfectului, după șirul celorlalte trei perfecte simple anterioare, produce un efect de precizare a impresiei, care nu poate scăpa unei urechi atente. Tot astfel în notația *„Ils habitaient le fond de la Bretagne. C'etait une maison basse, avec un jardin montant jusqu'au haut de la colline, d'où l'on découvre la mer"*, apariția finală a prezentului indicativului produce, după propriile cuvinte ale lui Proust, *„un furtif éclairage de plein jour qui distingue des choses qui passent une réalité*

[1] Articolul lui Thibaudet apare în *La Nouvelle Revue Française* din 1 noiembrie 1919. În aceeași revistă, la 1 ianuarie 1920, apare întîmpinarea lui Proust, căreia îi urmează, în numărul pe martie 1920, răspunsul lui Thibaudet. Toate aceste texte sînt azi întrunite în culegerea lui Thibaudet, *Réflexions sur la critique*, 1939.

[2] M. Proust, *Journées de lecture*, în vol.: *Pastiches et mélanges*, 1919, p. 239.

plus durable". În sfîrşit, imperfectul indicativului este întrebuinţat de Flaubert şi în acel efect de stil pe care Ch. Bally l-a denumit „stilul indirect liber", adică acela în care scriitorul topeşte în textul său propriile cuvinte ale personajelor sale, fără a le încadra în semnele citării şi fără a le introduce prin conjuncţia *că*, după cum se face în aşa-numita vorbire directă şi indirectă. Astfel, cînd în *L'Éducation sentimentale*, Flaubert scrie : *L'État d e v a i t s'emparrer de la Bourse. Bien d'autres mesures é t a i e n t bonnes encore. I l f a l l a i t que les nourrices et les accoucheurs fussent salariés par l'État. Dix mille citoyennes avec de bons fusils p o u v a i e n t faire trembler l'Hôtel de Ville...*" simţim lămurit că nu Flaubert vorbeşte aşa, ci unul din personajele sale, Frédéric, Vetnaz sau Sénécal. Pentru a obţine acest interesant efect stilistic[1], Flaubert foloseşte de asemenea imperfectul indicativului.

În răspunsul pe care i-l dă lui Proust, Thibaudet recunoaşte justeţa observaţiilor celui dintîi. Mai tîrziu, în cartea consacrată lui Flaubert, aduce chiar o caracterizare mai adîncă a stilului indirect liber prin ajutorul imperfectului, în care vede efectul unei legături mai intime între interior şi exterior, între ceea ce apare scriitorului şi ceea ce se desfăşoară în planul obiectivităţii. Stilul indirect liber introduce în romanul impersonal stilul şi spiritul primei persoane.[2] Cît priveşte originalitatea absolută a acestor procedee, Thibaudet are dreptul să facă rezerve. Stilul indirect liber nu este invenţia lui Flaubert. Îl găsim încă din veacul al XVII-lea, în *Fabulele* lui La Fontaine, din care se pot cita versurile :

[1] Mai înainte de a-l remarca la Flaubert, Proust identificase stilul indirect liber în vorbirea propriilor sale personaje, după cum observă L. Spitzer, în *Stilstudien*, II, 1928, care reproduce următorul pasaj din *Du côté de chez Swann*, I, 98 : (Françoise) „*articulant les syllabes pour montrer que, malgré l'emploi du style indirect, elle rapportait, en bonne domestique, les paroles mêmes dont avais daigné se servir le visiteur : — M. le Curé serait enchanté, ravi, si Madame Octave ne repose pas et pouvait le recevoir*" etc.

[2] Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, ed. nouă, 1925, p. 288.

L'arbre étant pris pour juge,
Ce fut bien pis encore. Il servait de refuge
Contre le chaud, la pluie et la fureur des vents ;
Pour nous seuls, il ornait les jardins et les champs.
L'ombrage n'etait pas le seul bien qu'il sût faire :

Il courbait sous les fruits. Cependant pour salaire
Un rustre l'abattait. C'était là son loyer :
Quoique, pendant tout l'an, libéral, il nous donne
Ou des fleurs au printemps, ou des fruits à l'automne...

Orice cititor resimte limpede că în naraţiunea lui La Fontaine se amestecă vorbirea copacului însuşi. Procedeul mai poate fi identificat uneori la Rousseau şi la Mérimée. Flaubert i-a dat însă întrebuinţarea cea mai largă şi este meritul lui Proust de a fi recunoscut-o cu toată limpezimea.

Din cercurile literare problema valorii stilistice a imperfectului trece curînd în preocupările lingviştilor. Un cercetător german, E. Lorck, consacră analizei stilistice a imperfectului francez, în comparaţie cu celelalte forme ale trecutului, un studiu dintre cele mai luminoase încă din anul 1914.[1] Îi datorăm lui E. Lorck observaţia că perfectul compus exprimă un trecut considerat din perspectiva prezentului şi, în acelaşi timp, un trecut resimţit ca un eveniment al subiectivităţii. Cine pronunţă, de pildă, propoziţia *j'ai perdu ma bourse* (mi-am pierdut punga) vrea să spună că n-o mai are „astăzi" şi că pierderea pungii este ceva care s-a întîmplat vorbitorului într-un înţeles mai adînc decît acela legat în mod general de întrebuinţarea persoanei întîi a pronumelui personal. Perfectul compus grăieşte din propriul sentiment al existenţei celui care se exprimă. El înfăţişează, aşadar, un trecut resimţit ca ceva subiectiv. Dimpotrivă, celelalte forme ale trecutului, perfectul simplu şi imperfectul *je la perdis* şi *je la perdais* ne transpun în realitatea obiectivă a trecutului, şi anume în două chipuri deose-

[1] E. Lorck, *Passé défini. Imparfait, Passé indefini*, Heidelberg, 1914. Studiul apare şi în *Germanische-Romanische Monatshefte*, VI, p. 43 urm.

bite, care pot fi distinse cu toată preciziunea. *Je la perdis* (o pierdui) constată pur și simplu pierderea suferită de vorbitor ca pe un fapt obiectiv. Se poate spune, deci, că perfectul simplu exprimă un pur act de gîndire.[1] Între acestea, imperfectul *je la perdais* (o pierdeam) evocă în chip intuitiv acțiunea pierderii. Imperfectul este, deci, timpul trecutului resimțit obiectiv și reprezentat prin acte de gîndire ale fanteziei *(Phantasie-Denkakte).*

Reluînd cercetarea lui Lorck, lingvistul E. Lerch se declară în principiu de acord cu rezultatele celui dintîi.[2] Lerch face totuși cîteva observații terminologice. Formula *Phantasie-Denkakte*, întrebuințată de Lorck pentru a caracteriza natura proceselor intelectuale răsfrînte de imperfect, i se pare lui Lerch de-a dreptul contradictorie. Între „gîndire și fantezie" există un contrast pe care formula lui Lorck pare a nu-l bănui. Cu atît mai contradictorie este formula unor acte de gîndire ale fanteziei resimțite în chip obiectiv. Căci fantezia plăsmuiește, transformă, inovează și, ca atare, stă la un pol opus față de așa-numita obiectivitate. Eliminînd toate aceste dificultăți, dar păstrînd justele intuiții cuprinse în cercetarea lui Lorck, Lerch crede a fi mai aproape de adevărul lucrurilor caracterizînd „imperfectul" ca pe expresia reprezentării vivace *(lebhafte Vorstellung).* Dovada acestei stări de lucruri o aduc cu prisosință numeroasele exemple împrumutate de Lerch vechilor texte franceze, dar și unora dintre textele literaturii mai noi, exprimînd prin imperfect acele verbe care, prin însăși natura lor, exercită îndeosebi puterea reprezentativă a fanteziei, cum sînt verbele lovirii, ale luptei, alergării, strigării, chemării etc.

---

[1] Vd., în același sens, observația lui Iorgu Iordan, *Gramatica limbii române*, 1937, p. 169: „Între perfectul simplu și cel compus nu există nici o deosebire obiectivă: amîndouă arată acțiuni săvîrșite în trecut. Deosebirea între ele este de natură subiectivă. O acțiune trecută care ne este indiferentă o exprimăm prin perfectul simplu. De aceea acest timp apare des în povestirile istorice. Dimpotrivă, o acțiune trecută ale cărei ecouri sînt încă vii în sufletul nostru o exprimăm prin perfectul compus."

[2] E. Lerch, *Das Imperfektum als Ausdruck der lebhaften Vorstellung*, în: *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 42 (1922), caietul 3—4.

Interesante observații asupra valorii stilistice a imperfectului apar și la lingvistul și esteticianul Emil Winkler. Winkler este un adept al teoriei simpatiei estetice *(Einfühlung).* Referințele la lucrările lui Th. Lipps, unul din principalii făuritori ai acestei teorii, sînt numeroase în lucrările lui Winkler. Pentru el, ca și pentru maestrul său, emoția estetică se constituie prin proiectarea propriilor noastre conținuturi sufletești în aspectele străine, care par astfel însuflețite cu o viață proprie, deopotrivă cu a noastră. Este meritul lui Winkler de a fi arătat că unul din mijloacele literare ale simpatiei estetice, în operele povestitorilor francezi, dar și în vorbirea curentă a tuturor francezilor, este tocmai întrebuințarea imperfectului.[1] Apariția acestui timp produce totdeauna iluzia duratei, a mișcării în curs de desfășurare, resimțită cu vivacitate tocmai pentru că povestitorul o trăiește el mai întîi.

S-a spus că imperfectul exprimă o acțiune repetată. Și, în adevăr, într-o notație ca a lui Rabelais: *„s'éveillait, donc, Gargantua, environ quatre heures du matin"*, o lectură raționalistă poate înțelege că Gargantua se deștepta zilnic la orele patru. Fundamentul sufletesc al citatului din Rabelais este însă altul. Întrebuințarea verbului la imperfectul indicativului ni-l arată pe povestitor în stare de simpatie cu eroul său, în acțiunea de identificare cu deprinderile acestuia.

Virtutea simpatetică a imperfectului explică folosirea acestuia în forma cunoscută sub numele de imperfectul „silinței", *de conatu*, pentru care un exemplu printre altele îl poate constitui acest pasaj din scrierile D-nei de Staël: *„Il lutta cependant heureusement contre elles (les vagues), atteignit le viellard, qui* p é r i s s a i t *un instant plus trad, le saisit et le ramena sur le bord"*. Numai cineva care se găsea în stare de identificare simpatetică cu bătrînul, observă Winkler, putea să-și dea seama că acesta se afla pe cale să se înece. Este tocmai cazul povestitorului

---

[1] E. Winkler, *Grundlegung der Stilistik*, f.a. (după 1924), p. 50 urm. Cp. și cealaltă lucrare a lui Winkler, *Das dichterische Kuntswerk*, 1924, p. 45 și urm.

care întrebuințează în acest punct un imperfect printre celelalte perfecte simple ale povestirii sale.[1]

II

Are, oare, imperfectul indicativului, în proza literară română, aceeași funcțiune stilistică pe care criticii și lingviștii au observat-o la povestitorii francezi ? În ce moment al dezvoltării stilistice ajung scriitorii români să folosească efectele stilistice legate de natura particulară a imperfectului indicativului ?

Consultarea textelor ne dovedește că utilizarea timpului de care ne ocupăm este destul de timpurie în operele prozatorilor români. O observație : formele trecutului mai apropiat, în epoca organizării unei producții culte, se asociază adesea cu mai-mult-ca-perfectul indicativului. Este o notă specifică faptul că primii noștri povestitori culți întrebuințează cu multă plăcere în povestirile lor mai-mult-ca-perfectul, prin care ei stabilesc împrejurările anterioare narațiunii propriu-zise. Iată cîteva exemple : „Iacob Eraclid, poreclit Despotul, *pierise* ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa... fugind la Constantinopol, *izbutise* a lua oști turcești... *Intrase* în Moldova, întovărășit de șapte mii spahii... Tomșa, nesimțindu-se în stare a se împotrivi, *fugise* în Valahia, și Lăpușneanul nu *întîlnise* nici o împiedicare în drumul său. Norodul pretutindene îl întîmpină cu bucurie și nădejde, aducîndu-și aminte de întîia lui domnie, în care el nu *avusese* vreme a-și dezveli uritul caracter... Îndată ce *sosise*, Lăpușneanu porunci... De cu seară se *făcuse* de știre tuturor boierilor să se adune a doua zi... La curte se *făcuse* mare pregătire pentru ospățul acesta. Vestea se *împrăștiase* că domnul se împăcase cu boierii" etc. (C. Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanu*, passim).

„Ajungînd în floarea juneței, ea *devenise* un magnet care trăgea spre sine toate privirile și toate dorințele tinerilor din București. Poeții timpului *secase* nesfîrșitele ode ale închipuirii lor... Locuința în care fanariotul *pusese* pe amanta sa era situată în strada Calițu... Gelozia, unicul rău ce-l *frămîntase* cîtva timp, *dispăruse* cu totul" etc. (N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, passim).

„Cruzimile turcilor *trecuseră* răbdarea împilaților care cereau o răzbunare strălucitoare... Toate aceste avanii ale turcilor *sleise* răbdarea poporului și a lui Mihai... Un complot întins atît în Țara Românească, cît și Moldova, *hotărîse* ziua de 13 noiembrie... Porunca domnească *ieșise* ca toți turcii ce se aflau în București să se adune la casa vistierului Dan... Abia își *așezase* trupele în tabără aproape de București, într-o bună poziție, cînd fără veste intră în țară și veni în București un cadiasker... Aceste izbînzi ale românilor... *înspăimîntaseră* atît pe turcii din partea locului încît *fugiseră* mai toți în munții Balcani" etc. (N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*, passim).

Am spus că utilizarea mai-mult-ca-perfectului ca timp al narațiunii este o notă specifică povestitorilor români în veacul al XIX-lea. Evoluția stilistică ulterioară elimină într-o apreciabilă măsură această formă a trecutului, încît, într-un roman ca *Pădurea spînzuraților* de Liviu Rebreanu, n-am putut-o găsi decît în cazuri destul de rare. Nici în povestirea *Dumbrava minunată* de Mihail Sadoveanu nu apare mai des.[1] Scriitorii noi resimt mai-mult-ca-perfectul ca o formă prea greoaie și prea puțin expresivă. Liviu Rebreanu preferă, deci, chiar ca elemente de cadru, alte forme ale trecutului, de pildă perfectul simplu, desigur pentru scurtimea lui și pentru valoarea lui

[1] Winkler atrage atenția și asupra unei alte funcțiuni stilistice a imperfectului, și anume asupra virtuții lui de a antedata cu modestie unele impresii. Astfel, cînd francezul spune : *Je venais vous prier*, înțelegem că, minat de sfiala proprie solicitatorilor, el simte nevoia s-o sustragă timpului prezent, adică al confruntării stingheritoare, reculînd-o în trecut. (Asupra antedatării prin imperfect și a „imperfectului modestiei" în alte limbi romanice, vd. și studiul lui Leo Spitzer, *Grammatische Rückdatierung im Spanischen*, *Stilstudien*, I, 1928, p. 109 urm.) După cum există un imperfect al antedatării, există și un imperfect al proiectării în viitor, în expresii ca : *ils diront qu'ils allaient* (cf. E. Winkler, *Das dichterische Kunstwerk*, p. 46).

[1] În schimb, în *Viața lui Ștefan cel Mare*, Mihail Sadoveanu dă o largă întrebuințare mai-mult-ca-perfectului indicativului, ceea ce menține narațiunea sa în atmosfera vechilor povestitori.

evocativă superioară, rezultată din faptul că acțiunile povestite la perfectul simplu aparțin unui trecut mai apropiat. În loc să „nareze" evenimentele care constituie cadrul, scriitorii noi îl „prezintă" direct. Iată începutul unui capitol din *Pădurea spînzuraților* : „Automobilul *opri* scurt în fața unei ogrăzi mari cu poarta deschisă, Bologa *sări* jos, *așteptă* două clipe pe plutonierul care *spunea* ceva șoferului, și *intrară* împreună în vreme ce mașina *trecea* mai departe..." Dacă trecem acum toate verbele acestei scurte narațiuni la mai-mult-ca-perfect obținem o apropiere sensibilă de tipul vechilor povestiri ; fraza îmbătrînește deodată și, în loc de a-l citi pe Rebreanu, avem impresia că parcurgem o pagină de Filimon sau Costache Negruzzi : Automobilul *oprise* scurt în fața unei ogrăzi mari cu poarta deschisă, Bologa *sărise* jos, *așteptase* două clipe pe plutonierul care *spusese* ceva șoferului, și *intraseră* împreună în vremea ce mașina *trecuse* mai departe...

Cine analizează, așadar, funcțiunea mai-mult-ca-perfectului în scrierile povestitorilor mai vechi, observă că timpul acesta este folosit de preferință în părțile inițiale ale povestirilor, atunci cînd se schițează cadrul evenimentelor care urmează a fi narate. Dealtfel, mai-mult-ca-perfectul fiind una din formele relative ale trecutului (I. Iordan), adică una din acelea în care acțiunea trecută este înfățișată în relația ei cu o altă acțiune tot trecută, este limpede că mai-mult-ca-perfectul trebuie să atragă, în unitatea aceleiași expuneri, și alte forme ale preteritului. Printre aceste forme din urmă, imperfectul se prezintă adeseori povestitorilor români mai vechi.

Iată, de pildă, începutul lui *Alexandru Lăpușneanu* de Costache Negruzzi : „Iacob Eraclid, poreclit Despotul, *pierise* ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum *cîrmuia* țara, dar Alexandru Lăpușneanul, după înfrîngerea sa în două rînduri, de oștile Despotului, fugind la Constantinopol, *izbutise* a lua oști turcești și se *înturna* acum să izgonească pe răpitorul Tomșa și să-și *ia* scaunul pe care nu l-ar fi pierdut de n-ar fi rost vîndut de boieri. *Intrase* în Moldova întovărășit de șapte mii spahii și de vreo trei mii oaste de strînsură. Însă pe lîngă aceste avea porunci împărătești către hanul tătarilor Nogai ca să-i *deie* oricît ajutor de oaste va cere. Lăpușneanul *mergea* alăturea cu vornicul Bogdan, amîndoi călări pe armăsari turcește și înarmați din cap pînă în picioare." Observînd alternanța mai-mult-ca-perfectului cu imperfectul în cursul acestei narațiuni, ne convingem că această alternanță are mai mult o funcțiune gramaticală decît una stilistică. Ea servește a marca raportul timpurilor, trecerea de la acțiuni mai îndepărtate la acțiuni mai apropiate și în continuare, ca, de pildă, în propoziția inițială : „Iacob Eraclid, poreclit Despotul, *pierise* ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum *cîrmuia* țara". Abia în ultima propoziție a pasajului citat întîmpinăm imperfectul în funcțiunea stilistică evocativă despre care am vorbit mai sus : „Lăpușneanul *mergea* alăturea cu vornicul Bogdan". În schimb, în scena măcelăririi boierilor din *Alexandru Lăpușneanu*, imperfectul indicativului este pus la o largă contribuție, și energia descrierii se datorește, fără îndoială, acestui mijloc : „Boierii neavînd nici o grijă, surprinși mișelește pe din dos, fără arme, *cădeau* fără a se mai împotrivi. Cei mai bătrîni *mureau* făcîndu-și cruce ; mulți însă din cei mai juni *se apărau* cu turbare ; scaunele, talgerile, tacîmurile mesei *se făceau* arme în mîna lor ; unii, deși răniți, *se încleștau* cu furie de gîtul ucigașilor și, nesocotind ranele ce *primeau*, îi *strîngeau* pînă îi *înăbușeau*. Dacă vreunul *apuca* vreo sabie, își *vindea* scump viața." O singură înlocuire a unuia din aceste imperfecte ar produce în acel punct o întunecare a tabloului.

Trebuie însă să ne întoarcem privirile către scriitorii mai noi pentru a întîmpina folosința întinsă și insistentă a imperfectului indicativului, ca timp al evocărilor concrete. Procedeul naturaliștilor francezi nu va fi fost aici fără nici o înrîurire. Iată, de pildă, începutul *Pădurii spînzuraților*, unde întreaga povestire este ținută la imperfect și unde toate acțiunile sînt cu adevărat văzute : „Sub cerul cenușiu de toamnă ca un clopot uriaș de sticlă aburită, spînzurătoarea nouă și sfidătoare, înfiptă la marginea satului, *întindea* brațul cu ștreangul spre cîmpia neagră, înțepată ici-colo cu arbori arămii. Supravegheați de un caporal scund, negricios, și ajutați de un țăran cu fața păroasă și roșie, doi soldați bătrîni *săpau* groapa,

scuipîndu-și des în palme și hîcîind a osteneală după fiece lovitură de tîrnăcop. Din rana pămîntului groparii *zvîrleau* lut galben, lipicios... Caporalul își *răsucea* mustățile și se *uita* mereu împrejur, cercetător și cu dispreț. Priveliștea îl *supăra*, deși *căuta* să nu-și dea pe față nemulțumirea. În dreapta *era* cimitirul militar, înconjurat cu sîrmă ghimpată, cu mormintele așezate ca la paradă, cu crucile albe, proaspete, uniforme. În stînga, la cîțiva pași, *începea* cimitirul satului, îngrădit cu spini, cu cruci rupte, putrezite, rare, fără poartă, ca și cum multă vreme nici un mort n-ar mai fi intrat acolo și nici n-ar mai vrea să intre nimeni... Satul Zizin, cartierul diviziei de infanterie, se *ascundea* sub o pînză de fum și de piclă din care de-abia *scoteau* capetele, sfioase și resfirate, vîrfuri de pomi desfrunziți, cîteva coperișe țuguiate de paie și turnul bisericii spintecat de un obuz. Spre miazănoapte se *iveau* ruinele gării și linia ferată ce *închidea* zarea ca un dig fără început și fără sfîrșit. Șoseaua, însemnată cu o dungă dreaptă pe cîmpul mohorît, *venea* din apus, *trecea* prin sat și se *ducea* tocmai pe front..."

Desigur, impresia de lucru văzut pe care o sugerează această descriere provine din mai multe cauze. Mai întîi, din pricină că toate amănuntele tabloului sînt fapte, acțiuni. Încă din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea Lessing arătase că numai reprezentarea mișcării lucrează cu adevărată putere evocativă în descrierile poeților. Imaginea cu care începe *Pădurea spînzuraților* confirmă întru totul vechiul principiu pe care Lessing l-a stabilit în *Laocoon*. Nimic nu stă în această evocare; totul se mișcă : Soldații „săpau" groapa, groparii „zvîrleau" lutul galben, caporalul își „răsucea" mustățile. Este drept că acesta din urmă nu face decît să se „uite" împrejur ; dar scriitorul simțind că verbul este prea slab, că este înzestrat cu o prea mică putere evocativă, adaugă îndată că se „uita... cercetător și cu dispreț", precizînd astfel ceea ce era activ în atitudinea caporalului. Metaforele acestei descrieri sînt împrumutate de asemenea domeniului acțiunii : Spînzurătoarea își „întindea" brațul, satul se „ascundea", pomii desfrunziți își „scoteau" capetele, în sfîrșit, șoseaua „venea" din apus, „trecea" prin sat și se „du-

cea" tocmai pe front.[1] Dacă totuși aceste verbe ar fi fost puse la alt timp decît imperfectul, reprezentarea mișcării ar fi pălit în consecință. Încercați să citiți : Spînzurătoarea „și-a întins" brațul, soldații „au săpat" groapa, caporalul „și-a răsucit" mustățile și „s-a uitat" împrejur etc. Tabloul nu s-ar mai constitui. Scriitorul ne-ar da impresia că fixează un simplu cadru inițial, de la limita căruia ar trebui să urmeze adevărata povestire văzută.

Literatura cunoaște bine procedeul tehnic constînd din începerea unei povestiri sau descrieri cu perfectul compus, după care urmează un alt timp înzestrat cu o putere evocativă superioară, prezentul sau imperfectul. Iată două exemple spicuite în schițele d-lui I. A. Bassarabescu, unul din scriitorii care folosesc mai des procedeul amintit și în care prezentul, luînd locul perfectului compus inițial, obține o precizare evocativă a impresiei. Primul exemplu : „Zăpada *s-a dus*. Petice de gheață *mustesc* din loc în loc de sub noroiul încropit în mici izvoare neastîmpărate ca puii de șarpe." Al doilea exemplu : „Chiciură pe ramuri, ca la Bobotează. *S-au prins* pe uluci mărgele sclipitoare, parcă, peste noapte, s-ar fi jucat sute de păianjeni, vioi și meșteri. Gardul din fund *s-a șters* în fundul ceții ; iar teiul, dasupra lui, *plutește* în aer cu niște brațe îngrijorate, spunînd tovarășilor : Luați seama ! în urmă se cerne veșnicia, pustiul fără margini" (*Opere complete*, I, p. 19, 25).

Prezentul luînd locul perfectului compus produce impresia unui instantaneu fotografic. Impresia este vie, dar statică. În schița d-lui I. A. Bassarabescu, deasupra gardului care „s-a șters" în ceață, teiul care „plutește" în aer este o imagine precisă, dar încremenită. Pentru a obține imaginea vie a mișcării, perfectul compus al povestirii trebuie să cedeze locul imperfectului evocării, așa cum se întîmplă în următorul exemplu împrumutat schiței lui Em. Gîrleanu, *Cea dintîi durere* : „*Am crescut* pe ulița din capătul căreia privirea *pătrundea* pînă de-

[1] O metaforă asemănătoare, dar fără întrebuințarea evocatoare a imperfectului, la I. Slavici : „Drumul de țară vine din oraș, trece pe lîngă Valea Seacă și merge mai departe pe la Valea Rîpiții" (*Popa Tanda*, în *Nuvele*, vol. I, ed. VII-a, p. 23).

parte, spre șesul întins, în fundul căruia Cetățuia *se ridica* deodată, ca înălțată de niște brațe uriașe, mîndre că pot scălda în razele soarelui un asemenea juvaier". Viziunea Cetățuii ar fi putut rămîne, prin însăși natura ei, o reprezentare statică. Scriitorul dorește însă să introducă mișcarea în descrierea sa, și în acest scop nu numai că folosește imperfectul indicativului, dar îl și sprijină prin metafora dinamică a brațelor uriașe închipuite că înalță Cetățuia în razele soarelui. Iată și alte exemple pentru același procedeu al substituirii perfectului compus prin imperfect, unde funcțiunea dinamic-descriptivă a acestui timp este din nou pusă la încercare: „Nu o dată *am rămas* uimit în poartă cînd regimentul de linie *pornea* la paradă cu tamburul-major în frunte, un țigan cît un munte, purtînd în cap o căciulă de urs, cît o baniță de mare, haine numai aur, și în mînă un buzdugan pe care îl *azvîrlea* în aer de *se rotea* de două ori, apoi îl *prindea* în palmă și-l *ținea* o clipă în sus, pînă ce *clocotea* glasul de tunet al tobei mari". Apoi: *„M-am uitat* și eu: în fund, cerul *se rumenise,* unde de fum negru *se ridicau* în văzduh și uneori cîte un smoc de scîntei *scăpăra* ca niște mărgele împrăștiate". În acest din urmă exemplu întîmpinăm o adevărată cascadă a timpurilor asupra căreia nu putem trece cu vederea. Pasajul începe printr-un perfect compus cu funcțiune de cadru, fără nici o valoare pitorească: „M-am uitat" și eu. Vine la rînd un mai-mult-ca-perfect, care nu constituie atît o imagine, cît fixează momentul povestirii: cerul „se rumenise". Notația aceasta aparține tot cadrului. Apare, în sfîrșit, imperfectul: „unde de fum negru *se ridicau* în văzduh", „cîte un smoc de scîntei *scăpăra* ca niște mărgele împrăștiate..." Mișcarea înceată a fumului care se ridică în văzduh, ca și dinamica precipitată, vioiciunea în mișcare a unor scîntei care scapără fac deopotrivă necesar imperfectul, adevăratul timp evocator al mișcării.

Valoarea stilistică a imperfectului, virtutea lui de a vrăji mișcarea îl indică drept timpul propriu literaturii de amintiri, adică al aceleia care înfățișează o succesiune de evenimente ale trecutului. Imperfectul amintirii este adeseori folosit de scriitorii români. Prin mijlocirea acestui timp, scriitorii izbutesc să ne introducă în durata

întîmplărilor trecute. Ion Creangă cunoaște procedeul: „Cum nu se dă scos ursul din bîrlog... așa nu *mă dam* eu dus din Humulești, în toamna anului 1855... Și oare de ce nu m-aș fi dat dus din Humulești ?... Iaca de ce nu: drăgăliță Doamne, *eram* și eu acum holtei, din păcate! Și Iașii, pe care nu-i văzusem niciodată, nu *erau* aproape de Neamț, ca Fălticenii, de unde, toamna tîrziu și mai ales prin cîșlegile de iarnă, fiind nopțile mari *mă puteam* repezi din cînd în cînd, pîșlind-o așa cam pe după toacă și tot înainte, sara pe lună, cu tovarășii mei la clăci în Humulești, pe unde *știam* noi, ținînd tot o fugă ca telegarii; și după ce *jucam* cît *jucam, furam* cîte un sărutat de la cele copile sprințare și pînă-n ziuă fiind ieșiți din sat... cam pe la prînzul cel mare ne-aflam iar în Fălticeni" (*Amintiri,* în *Opere complete,* Editura Cartea românească, p. 74).

Desigur, în cursul unor amintiri poate interveni la un moment dat povestirea la prezent, așa cum se întîmplă în *Sîngerece* de d-l Tudor Arghezi, unde, după ce narațiunea este menținută cîteva pagini la imperfect, apare prezentul evocator: „Sîngerece *sare,* nu *știe,* nu *pricepe*... Încurcîndu-i-se limba în dinți, gesturile lui *vor* să vorbească și ochii îi *ies* din cap, cenușii" *(Icoane de lemn,* p. 84). Prezentul lucrează însă ca un mijloc al tabloului direct, nu ca timp al amintirii. Prezentul intercalat într-o amintire ne face contemporani cu evenimentul evocat prin ajutorul lui; el nu ne sugerează scurgerea însăși a trecutului, devenirea, durata, așa cum numai imperfectul este în măsură s-o facă.

Astfel, în *Amintirile lui Constantin Casian* de D. D. Pătrășcanu, utilizarea imperfectului nu numai că obține imagine, dar adaugă acesteia coeficientul special al sentimentului duratei: „Îi *făceam* semn și lui Săvoiu, care *știa* de ce-i vorba. Și, punîndu-mi cărțile în buzunar, *dădeam* cîteva bezele amicilor rămași și o *porneam* întîi repegior, pînă *ieșeam* din calea profesorilor, apoi o *luam* rara-rara pe cele ulițî ale Iașului, către grădina de la Copou ori spre rondul cel frumos de mai departe. Aici, tablele vechi, mîncate de rugină, cu litere șterse de demult: Pentru călăreți, Pentru pietoni, *mă făceau* totdeauna să mă întreb: unde mai sînt călăreții, unde sînt pie-

tonii ? Iar în mintea mea *vedeam* Iașul de altădată" (*Schițe și amintiri*, ed. II-a, p. 168).

În sfîrșit, amintirea poate fi atribuită unui personaj al narațiuni, ca în schița *Colonelul* de Em. Gîrleanu, unde imperfectul este folosit cu același efect de a sugera durata, pe care l-am întîmpinat și mai sus : „Cîteodată *își arunca* privirea spre portretul din cadrul aurit, din odaia lui de culcare. *Se vedea* acolo ofițer tînăr, sublocotenent abia ieșit din școală : *sta* în picioare, cu chivăra de lăncier la o parte, cu mundirul strîns pe pieptul scos afară, cu ochii albaștri, surîzători... Pe atunci *își suna* pintenii ca o muzică ; *își apropia* odată călcîiele : țanc ! și durițele *zbîrnăiau* în odăile mari, în care trichelurile *jucau* pe dușumelele lustruite apele lucii ale luminărilor. Tot așa *sclipea* și dînsul, ca bucățelele de cristal ce *clinchetau*, atîrnate, ca niște cercei, în urechile de bronz ale policandrelor. Viața îi *era* o rază de soare ! Nu *dormea* nopțile ; *pășea*, odată cu pragul sălii de joc, pragul zorilor. Nu *obosea ;* în fața escadronului *trăgea* sabia ca un fulger din teacă și, strunindu-și calul, *rotea* ochii pe cîmpul de mustru" (*Cea dintîi durere*, p. 131). Nu este aici ceva din impresia de melancolie pe care Proust o resimțea indisolubil legată de virtutea imperfectului de a evoca ceea ce este efemer în existență ?

Nici una din valorile stilistice ale imperfectului nu a rămas necunoscută povestitorilor noștri. În paginile următoare vom încerca să desprindem din operele acestora alte procedee stilistice legate de timpurile verbelor.

1940

MAI-MULT-CA-PERFECTUL ȘI TEHNICA NARAȚIUNII

În articolul anterior asupra *Problemei stilistice a imperfectului*, am făcut observația că mai-mult-ca-perfectul indicativului este un timp care apare cu o izbitoare frecvență în operele vechilor noștri povestitori, mai cu seamă în părțile inițiale și de cadru ale narațiunilor, și că dispariția relativă a procedeului care constă în evocarea prin mai-mult-ca-perfect a împrejurărilor anterioare narațiunii propriu-zise atrage după sine, la prozatorii mai noi, un apel diminuat în aceeași proporție la serviciile pe care le poate aduce acest timp al verbului. Povestitorii mai noi, spuneam mai înainte, preferă să prezinte direct decît să se refere prin mai-mult-ca-perfect la împrejurările anterioare. În sprijinul acestei afirmații citam un pasaj cu funcțiune de încadrare din *Pădurea spînzuraților* a lui Liviu Rebreanu, pasaj menținut la perfectul simplu al indicativului. Trecînd toate verbele acestei scurte narațiuni de cadru la mai-mult-ca-perfect, făceam o experiență de oarecare interes pentru cine urmărește variația particularităților stilistice : fraza mi se părea că îmbătrînește deodată și, în loc de a mai avea în față pe Rebreanu, puteam crede că citim pe Negruzzi sau pe Filimon. Evident, aceste constatări n-ar îndreptăți concluzia că prozatorii mai noi nu mai folosesc mai-mult-ca-perfectul. Timpul acesta al verbului este o formă de care limba nu s-ar putea lipsi. Ceea ce doresc să stabilesc în paginile care urmează, justificînd mai de aproape și în-

tregind observațiile din articolul precedent este : 1. că folosința mai-mult-ca-perfectului scade la unii din povestitorii mai noi odată cu transformarea tehnicii narațiunii ; 2. că mai-mult-ca-perfectul dobîndește în operele unor povestitori funcțiuni pe care arta prozatorilor mai vechi nu le valorificase și pe care, în tot cazul, gramatica nu le-a observat și nu le-a descris.

Să începem prin a spicui cîteva exemple de mai mult-ca-perfect în funcțiune de cadru în operele povestitorilor mai vechi. Să examinăm mai întîi nuvela *Alexandru Lăpușneanu* de C. Negruzzi. Această nuvelă este alcătuită din patru părți, fiecare conținînd povestirea cîte unui episod despărțit de cel anterior printr-un răstimp mai mult sau mai puțin lung. Pînă a ajunge să povestească episodul respectiv, Negruzzi evocă împrejurările anterioare din răstimp prin mai-mult-ca-perfect, a cărui funcțiune este, dealtfel, după cum remarcă toate gramaticile, să exprime acțiuni petrecute într-un timp mai îndepărtat și premergător acțiunilor pe care le exprimă celelalte forme ale trecutului. Cele patru episoade ale povestirii lui Negruzzi debutează deopotrivă prin propoziții în care verbul la mai-mult-ca-perfect stabilește cadrul temporal, limita de la care urmează a se desfășura episodul respectiv. Partea I-a : „Iacob Eraclid, poreclit Despotul, *pierise* ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum cîrmuia țara". Partea a II-a : „Tomșa, nesimțindu-se în stare de a se împotrivi, *fugise* în Valahia, și Lăpușneanul nu *întîlnise* nici o împiedicare în drumul său. Norodul pretutindene îl întîmpină cu bucurii și nădejde, aducîndu-și aminte de întîia lui domnie, în care el nu *avusese* vreme a-și dezvălui urîtul caracter". Partea a III-a : „De cu seară *se făcuse* de știre tuturor boierilor să se adune a doua zi, fiind sărbătoare, la Mitropolie, unde era să fie și domnul ca să asculte liturghia, și apoi să vie să prînzească la curte". Partea a IV-a : „Patru ani *trecuseră* de la scena aceasta, în vremea cărora Alexandru-vodă, credincios făgăduinței ce dase domniței Ruxandei, nu mai *taiase* nici un boier. Dar, pentru ca să nu uite dorul lui cel tiranic de a vedea suferiri omenești, născoci feluri de schingiuri."

Procedeul acesta de încadrare trece în mai toate povestirile lui Al. Odobescu. Iată începutul povestirii *Ioana d'Arc, fecioara din Orléans.* Mai-mult-ca-perfectul nu apare aci în prima frază, ci în cea de a doua, care evocă, de fapt, evenimentele de cadru, așa cum după structura lor generală există narațiuni în care unei prime părți de evocări directe îi urmează o a doua parte de povestire a evenimentelor anterioare [1] : „În veacul al patrusprezecelea după Cristos, Francia avu un război foarte trudnic cu englezii. Craiul acestora, care *dobîndise* printr-o moștenire oarecare drept la tronul Franței, ceru coroana și sceptrul acestei țări."

Iată și începutul povestirii lui Odobescu, *Doamna Chiajna,* unde, ca și în exemplul precedent, cadrul temporal (prin mai-mult-ca-perfect) este fixat un moment mai tîrziu, după începutul narațiunii propriu-zise : „Clopotele bisericii domnești din tîrgulețul Bucureștilor băteau cu glas jalnic și treptat ; iar de sus, de pe colnicea dealului dimpotrivă le răspundea cu răsunet tînguios și depărtat mica turlă rotunjită a bisericuței lui Bucur. Era pe la sfîrșitul lui fevruarie, anul 1560, și de curînd *se adusese* în oraș trupul Mircii-vodă, cel poreclit Ciobanul, care, la 25 ale lunii, *murise* pe drum, cînd se întorcea din Ardeal, ori că boierii pribegiți acolo pe cari el *se-ncercase* cu făgăduieli mincinoase și cu viclene jurăminte a-i înapoia în țară, îi *urziseră* cu otrăvuri pieirea, ori că Dumnezeul milostiv *se-ndurase* în sfîrșit de nevoile bieților creștini împilați de acest crunt stăpînitor și *hotărîse* acum ceasul asprei sale judecăți." Mai toate basmele mitologice ale lui Odobescu folosesc, la începutul lor, mai-mult-ca-perfectul încadrării, numai că de data aceasta cadrul este fixat cînd din primul moment al narațiunii, cînd după aceea.

---

[1] Procedeul poate fi urmărit la Balzac. Criticul și esteticianul Alain (*Avec Balzac,* Gallimard, 1931) observă două procedee de compoziție, una cronologică, a *Iliadei,* cealaltă a intervertirii ordinii temporale care este a *Odiseii,* unde „povestirea lui Ulise și a lui Menelaos constituie prilejul revenirii în urmă, procedeu imitat de Virgil" (p. 173). Primul procedeu este al lui Stendhal ; cel de-al doilea, al lui Balzac.

Iată începutul lui *Epimeteu și Pandora:* „O mare ceartă *se scornise* între Zevs și oameni. Titanul Prometeu, cel cu minte multă, ținea cu aceștia și-i învăța să nu facă pe placul noului zeu..." Începutul lui *Briareu:* „Mare nemulțumire era în palatele Olimpului, locaș al zeilor nemuritori, de cînd Zevs *biruise* pe zeii cei bătrîni și *se așezase* cu sila pe scaunul împărătesc al tatălui său Cronos". Începutul lui *Deucalion:* „De pe scaunul său, nălțat pe muchia înnorată a Olimpului, Zevs privi la fiii oamenilor și-i văzu pretutindeni dedați cu patimile, fără de a purta cituși de puțin grija dreptății. În inimile lor răutatea *crescuse* mereu; iar, spre a îmbuna pe zei, ei *închipuise* un soi nou de înjunghieri și de sacrificii care *mohorise* pămîntul cu sînge". Începutul lui *Poseidon și Atena:* „Un oarecare Erechteu *începuse* să clădească o cetate pe un loc sterp și pietros d-a lungul apelor Kefisului. El era părintele și căpetenia unui popor de voinici..." Începutul lui *Apolon în Delos:* „Din țară în țară rătăcea biata zînă Leto sau Latona, plină de temeri și de durere, pentru că nici o țară nu voia să-i dea un locșor... Din insula Cretei ea *trecuse* la Atena, din Atena la Egina, din Egina pe plaiurile Pindului și ale Atonului... Dar în deșert *se rugase* ea de toate aceste pămînturi ca să o primească a se așeza în sînul lor. Nicăieri nu *cutezase* a o primi." Începutul lui *Admet:* „Masă mare era întinsă în palatele din Teres căci domnitorul de acolo își *adusese* acasă ca mireasă pe frumoasa Alcesta, cea mai gingașă din fetele lui Pelias". Începutul lui *Narcis:* „Pe malul Kefisului, zîna Echo văzu pe frumosul Narcis și îndată se prinse a-l iubi. Dar lui Narcis puțin îi păsa de iubirea fecioarei de la munte; căci el ducea dorul surorei sale, pe care i-o *răpise* Erones și o *dusese* în negrul pămîntului..."

Pentru a nu lăsa impresia că introducerea narațiunii prin mai-mult-ca-perfect este o particularitate a povestirilor istorice sau mitologice, iată cîteva exemple spicuite în nuvele sau romane, cu alt conținut decît cel istoric sau mitologic, dar aparținînd deopotrivă unui moment ceva mai îndepărtat al literaturii noastre. Iată nuvela Zoe a lui C. Negruzzi, în care sînt povestite evenimente contemporane. Începutul fiecăreia din cele patru părți

ale nuvelei folosește procedeul descris mai sus. Partea I: „Aceasta a urmat la 1827. De abia *înserase,* ulițele erau însă pustii. Din cînd în cînd și foarte rar se auzea pe pod uruitul unei caleşte... Nici un pedestru nu era pe ulițî afară de fanaragii... Pojarul de la 20 iulie *prefăcuse* în cenușă mai mult de jumătate a orașului Iași, și fanaragiii, masalagii, potlogarii de care gemea orașul... pîndeau pe nesocotitul pedestru..." Partea aII-a: Zoe era fiica unui boiernaș care prin slujbele sale *se ridicase* la o treaptă cinstită. Încă în fașă *pierduse* pe maică sa, iar la vîrsta de cincisprezece ani moartea o *lipsise* și de tatăl său. De atunci sărmana fată, lăsînd o moșioară... care *rămăsese* moștenire fraților ei, *venise* la Iași. Se văzu înconjurată de o droaie de curtezani... Ea iubi." Partea a III-a: „Mai mult de un an acum *trecuse* de la întîmplarea aceasta. Iliescul *aflase* chip a se dezlega pe nesimțite dintr-un lanț ce nu era potrivit cu ușurătatea inimii sale, și Zoe *începuse* a cunoaște că a greșit, judecînd pe oameni după inima sa. Amăgită în nădejdea sa se lăsă la o melancolie ce o făcu mai interesantă..." Partea a IV-a: „În ziua aceea era paradă domnească. De dimineață pompierii *stropiseră* podul și la toate răspîntiile cîte un zapciu al agiei oprea carele..."

Din cele patru părți ale nuvelei *O alergare de cai* de C. Negruzzi, numai una singură nu folosește procedeul amintit. Celelalte trei îl conțin deopotrivă în părțile lor inițiale. Partea I: „Tot orașul Chișinăului *se adunase* ca să privească alergarea de cai ce *se prelungise* pînă în luna septembrie... Locul alergării este zece minute afară din oraș..." Partea a II-a: „Sînt acum cîțiva ani de cînd trăia în orașul nostru o tînără damă... Unii spuneau că e văduva unui nobil polon ce *pierise* la Ostrolenko... alții adevereau că bărbatul său... are procesuri care îl țin la Petersburg... Acei mai rezonabili judecau că ea trebuie să fie vro nenorocită păcătoasă care *venise* să se spășească în uritul monotoniei Chișinăului." Partea a IV-a: „Erau cîteva luni de cînd mă *înturnasem* la Iași. Vîrtejul soțietății, proțesuri, intrigile politice mă *cuprinseseră* într-atît, încît, neaflînd minută de răgaz, am fugit la țară."

Introducerea povestirii prin mai-mult-ca-perfect este folosită adeseori și de N. Filimon în *Ciocoii vechi și noi.*

Cap. II : „Să lăsăm pe ambițiosul nostru ciocoi în pace a-și face planurile sale pentru exploatarea averii stăpînului său... Acest fanariot *venise* din Constantinopol... și *făcuse* meseria de ciohodar... Ca fanariot... el *moștenise* din naștere un mare talent de intrigă și de lingușire... își *îndreptase* toate bateriile intrigilor sale în contra femeilor... *se înamorase* numai pentru împlinirea acestui scop." Capitolul IV : „*Trecuse* două luni de la întrevorbirea dintre principele Caragea și banul C... *Se observase* însă o mare schimbare în felul de viață al postelnicului : casa lui... *devenise* în urmă o casă publică..." Cap. IX : „Trădarea începută cu atîta finețe de Duduca și Păturică, din zi în zi lua aspectul unui amor sentimental. Ciocoiul... părea că *renunțase* la orice plan de ambițiune." Cap. XI : „Postelnicul... își petrecea acum viața în cele mai dulci plăceri... Gelozia, unicul rău ce-l *frămîntase* cîtva timp, dispăruse cu totul..." Cap. XII : „Dinu Păturică, cum se instală în postul de vătaf, pe care îl *dorise* atît de mult, chemă pe toate slugile curții și le făcu cunoscut că... *se făcuse* mare risipă în curtea stăpînului său..." Cap. XIII : „Vestea despre influența ce din zi în zi dobîndea postelnicul Andronache... *se răspîndise* atît de mult încît mai toți cei ce voiau să dobîndească vreo funcțiune publică... se îndreptau către casa putintelui fanariot..." Cap. XV : „Zilele cele frumoase ale anului 1817 își *luaseră* zborul... iarna *se arătase*... și vîntul de la miazănoapte *începuse* din vreme a sufla cu tărie..." Cap. XVI : „Să părăsim partea de sus a caselor postelnicului... ca să vedem ce face Dinu Păturică. Acest ambițios ciocoi... *pregătise* și el o cină la care *invitase* pe cîțiva din cei mai aproape amici ai săi."

Exemplele s-ar putea înmulți. Procedeul introducerii povestirii prin mai-mult-ca-perfect este tot atît de larg întrebuințat de Filimon, ca și de Negruzzi sau Odobescu. El reapare cu aceeași frecvență la Dim. Bolintineanu. Iată începutul mai multor capitole ale romanului *Elena*. Cap. I : „Era ziua de mai întîi a anului 1859. Mai multe familii de boieri... *se adunase* la o moșie lîngă Ploiești..." Cap. XI : „*Trecuse* o lună de la plecarea lui Alexandru. În acel timp el scrise Elenei un bilet de mulțumire. După ce îi mulțumea, se scuza pentru că nu *putuse* să se întoarcă." Cap. XVII : „Zoe *se aruncase* în pat. Ea era îmbrăcată cu un capot de batistă fină, peste care *trecuse* un brîu de mătase albă... Afară se auzi un tunet." Cap. XVIII : „Era în ziua de sîmbătă. A doua zi era să fie nunta Mariei... Nuntașii *veniseră* în Fănești cu toate trebuincioasele... Elena din parte-i încă *se preparase* la aceasta." Cap. XIX : „A doua zi era duminică, zi de nuntă țărănească... Postelnicul *se înturnase* de dimineață". Cap. XXI : „Locașul de la Fănești *devenise* trist. Singurele locuitoare ale acestei case erau Elena și Caterina." Cap. XXIV : „Să ne depărtăm un moment ca să întîlnim pe postelnicul și țiitoarea lui. Aceasta *venise* repede în Ploiești. Acolo *întîlnise* pe postelnicul, căruia îi *repetase* acuzarea ce Zoe *aruncase* Elenei, precum și planul de surprindere pentru noaptea ce urma zilei în care am spus cea din urmă scenă de la Fănești. Postelnicul se înfurie la asemenea știri..." Cap. XXV : „Elescu era la București. El *chemase* pe Georges și-i *comunicase* toate cîte erau să se petreacă la Fănești. El știu atît de bine să pledeze cauza Elenei, încît *atrase* pe Georges în ideile lui d-a o răzbuna" etc.

Rog pe cititori să ierte lunga serie a acestor citate. Numai mulțimea exemplelor putea însă dovedi că nu ne găsim în fața unui procedeu întîmplător și izolat, ci în fața unuia foarte răspîndit, dacă nu chiar obștesc, în operele povestitorilor mai vechi. Să adăugăm îndată că acești scriitori fac apel la serviciile mai-mult-ca-perfectului nu numai în momentele de evocare a antecedentelor povestirii, dar și în cursul acesteia pentru a accentua mai bine succesiunea evenimentelor narate. În definitiv, a povesti înseamnă a prezenta o serie de fapte în ordinea succesiunii lor. A povesti înseamnă a evoca o întîmplare, o devenire de evenimente de la momente mai îndepărtate ale timpului către momente mai apropiate ale lui. Dar pentru acest scop, ce mijloc mai bun ne poate pune limba la îndemînă decît felul în care se înlănțuiește mai-mult-ca-perfectul cu celelalte forme ale trecutului? În această înlănțuire mai-mult-ca-perfectul poate apărea *înaintea* celorlalte forme ale trecutului sau *după* ele. Iată cîteva exemple : 1 a. Imperfect

cu mai-mult-ca-perfect : „Unii *spuneau* că e văduva unui nobil polon *ce pierise* la Ostrolenko (C. Negruzzi). 1 b. Mai-mult-ca-perfect cu imperfect : „Nu *se spovăduise* de cînd era și *se ducea* la biserică numai ca să vadă pe cele frumușele" (C. Negruzzi).[1] 2 a. Perfect simplu cu mai-mult-ca-perfect : „Apostolul, sugînd un pahar, *strigă* că încă de la nunta din Cana nu *băuse* așa vin minunat" (C. Negruzzi). 2 b. Mai-mult-ca-perfect cu perfect simplu : „Toți boierii Țării Românești cari *scăpaseră* de la moarte și pribegie și a căror inimă *ofta* după libertate... *începură* a se aduna, a se sfătui" (N. Bălcescu). 3 a. Perfect compus cu mai-mult-ca-perfect : „Domnul nostru *s-a dus* cu apostolii în odaia ce li *se gătise*" (C. Negruzzi). „Sosind la Tîrgul Ocnii *s-a coborît* într-o ocnă părăsită care i-o *arătase* o babă vrăjitoare" (C. Negruzzi). 3 b. Mai-mult-ca-perfect cu perfect compus : „*Venise* fără să știe pentru ce *a venit*" (C. Negruzzi) etc.

Atît de mult uzează povestitorii mai vechi de astfel de înlănțuiri, încît, într-o nuvelă cum este *Toderică* de C. Negruzzi, cele mai multe din acțiunile eroului sînt puse în legătură, prin mai-mult-ca-perfect, cu acțiuni ce au premers. Vrea, de pildă, autorul să spuie că Toderică „se ducea la biserică numai ca să vadă pe cele frumușele", el nu uită să previe că „nu *se spovăduise* de cînd era". Cînd se amintește că Toderică își prăpădi averea, autorul adaugă îndată : „tot ce *cîștigase* și moștenirea de la tată-său pe deasupra". Cînd apostolii intră în casa lui Toderică, „acesta de abia *intrase* cu torba plină, căci *avusese* noroc în ziua aceea". Cînd sfinții se retrag în camera lor Toderică începe a bea „ce mai *rămăsese* din vinul blagoslovit" etc. Prin această necontenită raportare la evenimentele anterioare realizează Negruzzi ceea ce s-ar putea numi „stilul narațiunii", adică acel mod de prezentare a faptelor care pune viu în lumină succesiunea lor, legătura lor după ordinea temporală.

[1] O excepție față de regula comună o formează acea înlănțuire dintre imperfect și mai-mult-ca-perfect, în care acest din urmă timp nu reprezintă un moment anterior, ci unul ulterior. Un exemplu : „Pe lîngă datornicii ce *erau* în țară sub Alexandru se mai *adăugiseră* și alți turci" (N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*, Ed. Cartea Românească, p. 38). Curioasa derogare de la regula generală nu e semnalată de gramatici.

Cine străbate textele prozatorilor noștri cu preocuparea de a surprinde procedeele lor stilistice, recoltează impresia că prozatorii mai noi fac un apel mai puțin frecvent la serviciile mai-mult-ca-perfectului. Evident, aceasta nu este o regulă generală, ci numai una relativă, deoarece oricînd pot apărea scriitori care să recurgă la mijloacele stilistice ale povestitorilor mai vechi. În tot cazul, numărînd de cîte ori apare mai-mult-ca-perfectul într-un număr de treizeci pagini la C. Negruzzi sau Al. Odobescu și la alți scriitori mai noi, obținem un rezultat de oarecare interes : În nuvela *Doamna Chiajna* de Al. Odobescu, primele 30 pagini conțin 83 de mai-mult-ca-perfect. La C. Negruzzi, 20 pagini ale nuvelei *Toderică* + 10 pagini ale nuvelei *Zoe* conțin 45 mai-mult-ca-perfect. La I. Al. Brătescu-Voinești, în primele 30 pagini ale nuvelei *Pană Trăsnea Sfîntul* — 31 mai-mult-ca-perfect. La Gala Galaction, în primele 30 pagini ale romanului *Papucii lui Mahmud* — 30 mai-mult-ca-perfect. La Camil Petrescu, în primele 30 pagini ale romanului *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* — 27 mai-mult-ca-perfect. La Cezar Petrescu în primele 30 pagini ale romanului *Întunecare* — 24 mai-mult-ca-perfect. La T. Arghezi, în primele 30 pagini ale volumului *Icoane de lemn* — 15 mai-mult-ca-perfect. La L. Rebreanu, în primele 30 pagini ale romanului *Pădurea spînzuraților* — 13 mai-mult-ca-perfect. La I. Vinea, în primele 30 pagini ale *Paradisului suspinelor* — 10 mai-mult-ca-perfect. Statistica aceasta, nereferindu-se la un număr egal de cuvinte, are numai o valoare aproximativă. Dar chiar cu ușoara ei aproximație, ea indică un sens al variațiilor stilistice, în alăturarea povestitorilor mai vechi și mai noi, peste care nu se poate trece.

Dacă ne întrebăm acum de unde provine scăderea întrebuințării mai-mult-ca-perfectului la amintiții prozatori mai noi (o scădere constatată cu aproximație statistică destul de mică), cred că pot distinge două cauze operante : 1. Renunțarea la tehnica introducerii prin amintirea evenimentelor anterioare povestirii. 2. Înlocuirea relativă a stilului narativ prin stilul prezentării directe : tablou

în locul narațiunii. Prima constatare este valabilă în chip aproape absolut.

Numai în romanul lui Camil Petrescu întîmpinăm introduceri de capitole după norma semnalată la povestitorii mai vechi : Cap. I : „În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întîia dată concentrat, *luasem* parte... la fortificarea Văii Prahovei... Niște șănțulețe ca pentru scurgere de apă... *erau* botezate de noi tranșee și *apărau* un front de vreo zece kilometri". Cap. II : „*Eram* însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la Universitate și *bănuiam* că mă înșală. Din cauza asta nici nu *putusem* să-mi dau examenele la vreme". În nici una din diversele lucrări citate, autorii nu mai recurg la același procedeu.

În ce privește cea de a doua constatare, ea este valabilă numai în chip relativ. Prozatorii mai noi preferă numai să prezinte prin tablou direct, fără să renunțe cu totul la narațiune. Pentru a ilustra această preferință, să comparăm două momente analoage din nuvela *O alergare de cai* de C. Negruzzi și din *Pădurea spînzuraților* a lui L. Rebreanu. Este de fiecare dată cîte un moment în care scriitorul întrerupe dezvoltarea cronologică a povestirii sale pentru a nara evenimente mai vechi.

Cum procedează Negruzzi ? Nuvela atinge punctul în care povestitorul își dă seama că personajul numit Ipolit este orb. Un alt personaj exclamă : „Blestemul Olgăi se împlini !..." „Ce Olgă, doamna mea, și ce blestem ?" întreabă povestitorul. Narațiunea, pusă în gura personajului feminin care scosese exclamația amintită, este făcută după procedeul descris mai sus, cu întrebuințarea frecventă a mai-mult-ca-perfectului (de 19 ori în 14 pagini) : „Sînt acum cîțiva ani de cînd trăia în orașul nostru o tînără damă. Nimeni nu o știa de unde și cine este. Unii spuneau că e văduva unui nobil polon, ce *pierise* la Ostrolenko... Acei mai rezonabili judecau că ea trebuie să fie vro nenorocită păcătoasă care *venise* să se spășească în urîtul monotoniei Chișinăului. În scurt, aceea ce *se aflase* mai sigur despre dînsa era că se numea Olga și era poloneză" etc.

Cum procedează Rebreanu ? Iată-l în romanul *Pădurea spînzuraților* înfățișîndu-l mai întîi pe eroul său, Apostol Bologa, luînd parte la execuția prin spînzurătoare a cehului Svoboda. După acest moment, romancierul simte nevoia să ne spună cine este Apostol Bologa și să ne evoce împrejurările anterioare scenei execuției. Cum o va face ? Istorisind el însuși sau punînd pe altcineva să istorisească, cum procedează C. Negruzzi ? Nici într-un fel, nici într-altul. Rebreanu nu va folosi deloc „istorisirea", ci va pune pe eroul său să-și „vadă" trecutul. Înapoiat în camera sa, Apostol Bologa simte trezindu-i-se „din somn șiraguri de amintiri și strămutîndu-i sufletul pe aripi de vis, acasă, în tîrgușorul Parva de pe valea Someșului... Acolo era casa lui părintească, bătrînă, solidă, chiar peste drum de biserica nouă, strălucitoare. Din cerdacul cu stîlpi înfloriți, printre crengile nucilor săditi în ziua nașterii lui, se vedea mormîntul tatălui său, împodobit cu o cruce sură de piatră pe care numele, săpat cu slove aurite, se deosebea din depărtare : Iosif Bologa..." Evocarea trecutului, pînă la sfîrșitul celui de al doilea capitol al romanului, se face cu aceeași precumpănire a elementelor sensibile asupra elementului narativ, a imaginii asupra povestirii. Se înțelege că, în aceste condițiuni, întrebuințarea mai-mult-ca-perfectului, a cărui funcțiune este să exprime succesiunea evenimentelor și să nu evoce simultaneitatea imaginilor, va scădea în mare măsură. Este ceea ce se întîmplă la mulți dintre prozatorii mai noi în comparație cu cei mai vechi.

O interesantă verificare a celor de mai sus ne-o oferă analiza unora dintre operele lui Mihail Sadoveanu. În primele 30 de pagini ale nuvelei *Dumbrava minunată*, mai-mult-ca-perfectul apare de 10 ori. În același număr de pagini ale romanului *Baltagul*, timpul de care ne ocupăm intervine de 37 ori. De unde provine această deosebire ? Din aceea că *Dumbrava minunată* este făcută dintr-o serie de tablouri, în timp ce *Baltagul* este o povestire. În *Dumbrava minunată* narațiunea înaintează numai prin vorbele și faptele personajelor, grupate în scene vii sau în tablouri, fără intervenția insistentă a povestitorului. Chiar chipul în care sînt intitulate capitolele nuvelei dovedește intenția scriitorului de a oferi tablouri sau scene : Cap. I : *Se vede ce soi rău este duduia Lizuca.* Cap. II : *Duduia Lizuca plănuiește o expediție îndrăzneață.* Cap.

III . *Sfat cu Sora-Soarelui*. Cap. IV : *Unde s-a arătat Sfînta Miercuri*. Cap. V : *Duduia Lizuca găsește gazdă bună în dumbravă*. Cap. VI : *Aci s-arată cine sînt prichindeii* etc. Modul de formulare a acestor titluri explicative este caracteristic. Titlurile acestea ne previn că în paginile care le urmează se „vede“ sau se „arată“ ceva. În tot cazul, ele indică un tablou sau rezumă o scenă. Povestitorul însuși nu intervine decît foarte puțin. Întrebuințarea mai-mult-ca-perfectului va scădea, deci, în măsura în care autorul va nara mai puțin el însuși și va face mai mult să se vadă faptele personajelor și să se audă cuvintele lor.[1] Dacă, dimpotrivă, în *Baltagul* întrebuințarea mai-mult-ca-perfectului crește atît de mult, lucrul provine din faptul că romanul acesta este o narațiune a scriitorului. Cine istorisește ceva este preocupat să stabilească ordinea temporală a faptelor și înlănțuirea mai-mult-ca-perfectului cu celelalte forme ale trecutului, ca un mijloc de a fixa treptele timpului, devine pentru acela un procedeau indispensabil. Tot astfel, dacă în scrierea lui Tudor Arghezi *Icoane de lemn*, care este făcută dintr-o serie de „instantanee“ literare, întrebuințarea mai-mult-ca-perfectului scade foarte mult, ea crește în romanele aceluiași autor, de pildă în *Ochii Maicii Domnului*, unde, în primele 30 de pagini, timpul despre care vorbim apare de 24 ori. Variațiile stilistice ale acestui timp indică, așadar, destul de precis procedeul literar folosit de scriitor.

Observarea textelor literare dovedește nu numai că scriitorii mai noi, povestind mai puțin și prezentînd mai mult, dau o mai mică întrebuințare mai-mult-ca-perfectului, dar în același timp că îi dau și o întrebuințare deosebită. Gramatica ne spune că mai-mult-ca-perfectul exprimă un moment al timpului anterior prezentului sau anterior aceluia pe care îl fixează celelalte forme ale trecutului cu care el se leagă. Generalizarea gramaticii

---

[1] Dialoguri dramatice se găsesc destul de des și în nuvelele lui C. Negruzzi, dar acolo personajele înseși vorbesc în stilul narațiunii, cu referiri metodice la împrejurările anterioare și cu continuări în trecutul mai apropiat. Foarte caracteristic este amintitul episod *Olga* în nuvela *O alergare de cai*.

pare a fi însă făcută pe baza întrebuințării pe care i-o dau acestui timp textele literare mai vechi.

În adevăr, dacă examinăm toate mai-mult-ca-perfectele pe care le întîmpinăm în nuvelele lui C. Negruzzi, ele nu ne apar cu alt rost decît cu acela de a fixa momentul anteriorității. Această anterioritate poate să fie despărțită de momentul următor printr-un răstimp foarte scurt („De abia *înserase*, ulițele erau însă pustii“), sau printr-un răstimp mai lung („Mai mult de un an *trecuse* de la întîmplarea aceasta“), funcțiunea timpului în chestiune rămîne însă aceeași.

Rostul mai-mult-ca-perfectului se modifică însă la scriitorii mai noi care nu vor să exprime prin el numai anterioritatea cronologică, ci foarte deseori și anterioritatea cauzală. Cînd, de pildă, L. Rebreanu scrie : „Împrejur întunericul *se înăsprise* încît *înțepa* ochii“ (*Pădurea spînzuraților*, p. 20), el nu vrea să spună că „întîi“ s-a înăsprit întunericul și „apoi“ ochii s-au simțit înțepați. Aceste două evenimente sînt mai degrabă simultane. Scriitorul vrea să spună altceva, și anume că, din pricina înăspririi întunericului, eroul său a început să simtă că ochii îl înțeapă. Dependența este însă indicată aici prin conjuncția „încît“. Uneori dependența este indicată numai prin succesiunea verbelor. Exemplu : Caporalul din *Pădurea spînzuraților* îndeamnă cu vorba pe soldații care săpau o groapă : „Apoi *tăcu* brusc. Privirea lui *se oprise* asupra spînzurătoarei...“ (*op. cit.*, p. 13). Aici momentul în care privirile caporalului se opresc asupra spînzurătorii este, fără îndoială, anterior momentului în care caporalul încetează de a mai vorbi. Totuși scriitorul nu vrea să fixeze, prin înlănțuirea perfectului simplu cu mai-mult-ca-perfectul, numai ordinea temporală a evenimentelor, dar și dependența lor cauzală : Caporalul tăcu brusc *pentru că* privirea i se oprise asupra spînzurătorii.

Un exemplu de același tip din Th. Scorțescu : „În aceeași noapte, Sylvia mă *primi* în camera ei de culcare. George *plecase* la Cluceni de cîteva zile“ (*Concina prădată*, p. 22). Înlănțuirea verbelor vrea să spună nu numai că George plecase mai întîi la Cluceni și apoi Sylvia îl primi în cameră pe personajul care povestește, dar că,

din pricină că George plecase, Sylvia îl putuse primi în cameră. Un exemplu de același tip la Gala Galaction : „Călărașii *se chitiră* pe împușcături și *se risipiră* prin toată curtea. Turcul *venise* tocmai în dreptul meu“ (*Papucii lui Mahmud*, p. 14). Din pricină că turcul venise în dreptul său se chitiră și se risipiră călărașii. Alt exemplu, din Cezar Petrescu : „Radu *se ridică* cu o mare plictiseală. Dan Scheianu *fusese* colegul lor de școală“ (*Întunecare*, I, p. 43). Radu se ridică plictisit pentru că, după cum povestitorul ne lămurește mai departe, Radu știa că Dan era o speranță înșelată. Un exemplu din I. Vinea : „Deodată însă prestigiul lui Willy *se înălță* și pluti în toate conștiințele. *Venise* într-o zi de la gară cu vreo zece volume împachetate pe care le desfăcu și scrise cîte o dedicație“ (*Paradisul suspinelor*, p. 39). Prestigiul lui Willy se înălță pentru că într-o zi venise cu volume scrise de el. Exemplele s-ar putea înmulți. Atîtea cîte am dat ajung însă pentru a adăuga tipului îndeobște cunoscut al mai-mult-ca-perfectului anteriorității, tipul necunoscut de gramatici, deși deseori întrebuințat de scriitorii mai noi, al mai-mult-ca-perfectului cauzalității.

Am convingerea că cine ar întreprinde un studiu complet asupra mai-mult-ca-perfectului i-ar putea identifica în textele prozatorilor mai noi și alte funcțiuni decît aceea de antedatare despre care vorbește gramatica. Dar chiar și funcțiunea de a arăta cauzalitatea, pe care o scot la iveală textele consultate de noi, dovedește că generalizarea gramaticii tradiționale nu mai este suficientă. Prin această nouă facultate a lui, mai-mult-ca-perfectul continuă a rămîne un timp narativ, dar al unei narațiuni în care faptele întrețin raporturi mai strînse și mai profunde decît acele ale simplei lor însușiri pe linia duratei. În operele prozatorilor mai noi, timpul verbal de care ne-am ocupat în paginile de față nu evocă numai chipul în care evenimentele se succed, dar și acela în care ele se generează, ajutînd astfel lucrării de adîncire a povestirii.

1940

PREZENTUL ETERN ÎN NARAȚIUNEA ISTORICĂ

Printre excepțiile stilistice la regulile gramaticii, cele relative la întrebuințarea prezentului indicativului sînt, desigur, cele mai vechi și cele mai bine cunoscute. Ori de cîte ori este vorba a se dovedi că formele descrise de gramatici sînt departe de a istovi bogăția de semnificații afective legate de întrebuințarea vie a limbii, prezentul istoric și prezentul futuric devin exemplele oarecum obligatorii. Iată, se zice, că prezentul indicativului n-are numai funcțiunea să înfățișeze acțiuni care se desfășoară sub ochii noștri, deoarece, prin varietatea lui istorică sau futurică, evenimente trecute sau viitoare pot fi evocate, de asemenea, de îndată ce vorbitorul dorește să dea evocărilor sale un grad superior de intensitate emoțională. Persoana care, în cursul unei povestiri autobiografice, afirmă : „la șapte ani *întîlnesc* pe omul cu care rămîn prieten toată viața“, se referă, fără îndoială, la trecutul său, dar o face într-o formă menită să exprime vivacitatea amintirii în el. Tot astfel, cînd în cursul conversației celei mai obișnuite, cineva ne anunță : „*plec* mîine“, el exprimă nu numai un fapt care urmează să se petreacă în viitor, dar și voința și convingerea lui tare că evenimentul va avea loc în adevăr. Iată, se adaugă, cum prin derogație de la funcțiunile obișnuite ale formelor gramaticale, limba se îmbogățește cu semnificații noi și cu reflexe ale vieții interioare rămase în afară de categoriile generale ale gramaticii. Discrepanța dintre gramatică și

stilistică află în folosința variată a prezentului indicativului una din principalele ei piese documentare.

Lingvistica mai nouă a notat, dealtfel, și alte abateri stilistice de la funcțiunea obișnuită și cea mai generală a prezentului indicativului. Astfel, Emil Winkler, în a sa *Grundlegung der Stilistik*, p. 53, recunoaște în prezentul indicativului și timpul judecăților universal-valabile, de tipul „toți oamenii *respiră*". La rîndul lui, Iacob Wackernagel, în ale sale *Vorlesungen über Syntax*, 1926, p. 157 urm., identifică prezentul general valabil și atemporal al proverbelor, ceea ce s-ar putea numi „prezentul gnomic". Astfel, în propoziția „o mînă *spală* pe alta", prezentul „spală" nu vrea să spună că acțiunea se petrece în momentul de față, ci că așa a fost în trecut, așa va fi în viitor și că, prin urmare, avem de a face cu „ceva general-valabil, care se petrece sau se poate petrece în toate timpurile. Întîmpinăm aici nu o folosință prezentică a formei prezentului, ci una pe care, cu toată siguranța, o putem numai atemporală." O altă formă a prezentului atemporal este aceea a inscripțiilor sau a notițelor intime pro-memoria, așa-numitul „prezent tabular", unde întîmpinăm comunicări asupra trecutului „la care distanța lor de prezent poate rămînea neexprimată, singurul lucru important fiind expresiunea conceptului verbal" (Wackernagel, *op. cit.*, p. 165). Ușor de confundat cu prezentul istoric, prezentul tabular într-o însemnare ca, de pildă, *„subigit omne Lucanom"* nu vrea să evoce cu vioiciune dramatică un moment trecut, ci numai să consemneze un fapt al cărui timp rămîne deocamdată indiferent.

Noțiunea prezentului atemporal reprezintă, fără îndoială, un progres al identificărilor stilistice ; cît privește semnificația lui, avem însă de făcut unele rezerve. Căci prezentul nu dobîndește forma „atemporală" din pricină că în unele propoziții l-am însoți cu sentimentul permanenței lui în timp. Reprezentarea timpului este, de fapt, absentă în prezentul atemporal. Wackernagel a recunoscut-o pentru varietatea prezentului tabular și ar fi trebuit s-o recunoască și pentru forma prezentului gnomic Cine spune „o mînă spală pe alta", sau „apa trece, pietrele rămîn" nu însoțește nicidecum formularea sa cu

sentimentul că aceste fapte s-au petrecut în trecut și că se vor petrece în viitor. Cel ce pronunță aceste judecăți nu vrea decît să stabilească un anumit raport necesar între lucruri, care poate fi gîndit și receptat fără ca vreo reprezentare temporală să se amestece. În același fel, prezentul copulei logice în judecata „toți oamenii sînt muritori" nu vrea să spună pentru sentimentul stilistic al ascultătorului că oamenii sînt în prezent, au fost în trecut și vor fi în viitor muritori. Copula prezentiformă „sînt" nu vrea să exprime altceva decît aderența predicatului la subiect, fără amestecul vreunei reprezentări temporale oarecare. Este adevărat că judecățile „oamenii sînt muritori" și „o mînă spală pe alta" sînt universal valabile în timp ; ele sînt însă și universal valabile în spațiu. Putem spune nu numai că o mînă a spălat pe alta totdeauna în trecut și că o va spăla totdeauna în viitor, dar cu aceeași dreptate că aceeași acțiune se repetă la toate latitudinile și în toate locurile. Cu toate acestea, în impresiunea stilistică pe care ne-o fac aceste propoziții nu intră reprezentarea spațială, după cum nu intră nici reprezentarea temporală. Pentru sentimentul stilistic, prezentul gnomic și copulativ exprimă valabilitatea universală fără nici o subliniere a timpului valabilității, a permanenței ei eterne. O astfel de permanență este totuși exprimată și înregistrată uneori în întrebuințarea care se dă prezentului indicativului, dar atunci n-avem de a face cu prezentul atemporal al proverbelor, cărora le putem alătura pe cel al definițiilor și legilor științifice, ci cu „prezentul etern" al povestirilor : un efect de stil pe care am dori să-l caracterizăm mai de aproape.

Adeseori în cursul povestirilor, mai cu seamă al povestirilor istorice, relatarea faptelor la trecut se întrerupe pentru a lăsa loc unei reflecții de ordin general, formulată la prezent. Efectul obținut prin această variere a timpurilor poate fi de mai multe feluri. Să examinăm mai întîi un exemplu, spicuit în N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*, Ed. Cartea românească, p. 81. Pasajul face parte din povestirea căderii tiranicului domn Aron-vodă prin uneltirile pretendentului Răzvan și ale cardinalului Andrei Bathori : „Nu se știe, scrie Bălcescu, dacă Aron-vodă a fost vinovat întru adevăr de

trădarea ce a motivat arestarea lui sau dacă a căzut jertfă ambiției lui Răzvan și lui Bathori. Nimeni n-a văzut acele scrisori de trădare ale lui. Noi ne plecăm a crede, cu mai mulți analiști contimporani, că fără dreptate a fost el azvîrlit după tron în temniță; dar cumplita lui domnie îi meritase o asemenea cădere. El își sfîrșı viața la mai 1597, în aceeași temniță. Toată avuția lui cea mare, strînsă prin stoarceri nelegiuite, fu confiscată de Bathori spre a sluji pentru cheltuiala războiului. Mai mulți din boierii partizani ai lui Aron-vodă se turburară foarte la această silnică și fără dreptate faptă; de aceea, mulți din ei fură închiși, unii pedepsiți cu moartea. Aceste fapte nedrepte răciră cu totul spiritele moldovenilor de către Bathori și le întoarseră către Polonia, unde mai mulți boieri se aflau în pribegie, aceea ce dete polonilor îndrăzneala de a căuta să intre în Moldovia. Astfel dreptatea dumnezeiască *scoate* răsplata unei fapte dintr-însa chiar..."

Nimănui dintre acei ce ar străbate acest pasaj cu oarecare atenție nu-i poate scăpa efectul de stil pe care îl obține Bălcescu prin verbul la prezent al ultimei propoziții, în contrast cu trecutul referințelor anterioare. Pînă la această ultimă propoziție, scriitorul a folosit diversele forme ale trecutului, necesare pentru exprimarea unor evenimente petrecute altădată. Reflecția generală care încheie citatul este pusă însă la prezent pentru a evidenția caracterul valabilității ei eterne. Afirmația „dreptatea dumnezeiască scoate răsplata unei fapte dintr-însa chiar..." este concluzia în care se precipită înțelesul moral permanent al întîmplărilor narate mai înainte. Prezentul acestei propoziții nu este atemporal, ci etern. El exprimă un adevăr valabil oricînd și nu numai un raport necesar între lucruri, așa cum ni s-a părut a fi cazul legilor științifice sau al proverbelor izolate. Desigur, prezentul gnomic se poate îmbogăți și el cu nuanța prezentului etern atunci cînd el încheie o povestire, rezumînd și extrăgînd substanța ei generală. Folosit însă izolat, proverbul nu trezește acest sentiment al valabilității eterne, care împrumută marca lor stilistică reflecțiilor de ordin general și concluziv intercalate în cursul unei povestiri sau așezate la finele ei. Dar, după cum aceste cugetări generale își primesc signatura lor stilistică din reflexul faptelor care le-au precedat și pe care le rezumă și le tălmăcesc în semnificația lor permanentă, tot astfel aceste fapte se colorează ulterior prin reflexul cugetării generale care le urmează. Prin sublinierea și în lumina reflecției, faptele anterioare capătă o valoare simbolică și se monumentalizează. În cadrul etern al reflecțiunii finale, faptele anterioare sporesc în semnificația lor. Acum, cînd în pasajul citat faptele ne apar cu facultatea de a justifica cugetarea asupra chipului în care lucrează dreptatea dumnezeiască, ele devin pentru noi mediul prin care se rostește o lege morală și se îmbogățesc cu un răsunet pe care nu l-ar fi avut simpla lor amintire. În lumina acestei analize, prezentul etern ni se destăinuiește ca un mijloc al potențării retorice și corespunde, de fapt, unei anumite concepții a istoriei. H. Taine, care în renumitul său *Essai sur Tite-Live* (1856) a fixat conceptul istoriei oratorice și filozofice, arată cum „istoricul aleargă către ideea generală printre faptele care o dovedesc, nu se oprește decît pentru a o explica mai bine prin detalii expresive, arătînd la orizont scopul călătoriei sale" (Ed. Hachette, p. 129). Una din modalitățile stilistice ale subordonării faptelor la idee este tocmai întrebuințarea prezentului etern în reflecțiunile generale pe care istoricul retoric și filozof le încorporează narațiunilor lui.

B.-P. Hasdeu, care aparține în multe privințe curentului retoric și filozofic în istorie, folosește și el prezentul etern. Iată-l analizînd ereditatea lui Ion-vodă cel Cumplit: „Vitejia, agerimea minții și cruzimea trecură ca moștenire paternă în natura lui Ioan. De la mumă-sa, de altă parte, el căpătă o figură cam armenească... Poporul, după naționalitatea mumei, îl numi Ioan Armeanul, întocmai precum Alexandru-vodă fu Lăpușnean, ca fiu al unei lăpușnence, sau precum Petru-vodă fuse Rareș, după porecla mumei sale: bastardul nu *are* tată" (*Ion-vodă cel Cumplit*, 1865, ed. II-a 1894, p. 23). Ultima propoziție cu verbul la prezent subsumează și explică împrejurările pomenite mai înainte. Prin mijlocirea acestei simple propoziții, trecem de la faptele particulare în planul reflecțiunii etern-valabile. Iată-l altă dată

pe B.-P. Hasdeu schițînd biografia lui Ștefan cel Surd, descendent din spița marelui Ștefan, domn vremelnic al cărui caracter fusese corupt în lunga sa captivitate turcească : „Peste douăzeci și cinci de ani, Turcia, sigură că natura părinților degenerase cu desăvîrșire în această rămurea transplantată a unui neam eroic, îl trimise domn în Țara Românească. El domni ceva peste un an, și abia figurează în cronice sub porecla de «cel Surd». În adevăr surd, surd la vocea măreții sale origini : fiu denaturat al unui tată erou și al unei mame eroine, mai purtînd spre deriziune numele strămoșesc al marelui Ștefan ! Bruma sclaviei *ucide* în rădăcină chiar florile cele mai alese" (*op. cit.*, p. 177). Ultima propoziție extrage în formă etern-valabilă și cu înflorire metaforică substanța permanentă a faptelor narate mai înainte, formulate la prezent și intercalate în narațiunile istorice. Aceeași funcțiune ne-o ilustrează și următorul citat din A. D. Xenopol, *Istoria românilor*, vol. V, p. 201 : „Mihai, deci, se prefăcu a primi propunerile lui Andrei, și în douăzeci și șase iunie 1599 subsemnă un tratat de supunere și vasalitate către noul domn al Ardealului... Mihai jura cu deplină conștiință că nu se va ține nici de un cuvînt al jurămîntului său... Între cinstea politică și cinstea privată a fost și va fi totdeauna o prăpastie ! Ceea ce la una *se numește* trădare, în cealaltă *poartă* numele de necesitate politică ; înșelăciunea *se numește* dibăcie, iar despoierea *este* salutată cu titlul de triumf." Pentru a nu mai lăsa nici o îndoială asupra valabilității eterne a ultimelor cugetări, Xenopol le anticipează prin exclamația : „Între cinstea politică și cinstea privată *a fost* și *va fi* totdeauna o prăpastie !" Ceea ce a fost și va fi se sintetizează în prezentul etern al verbelor din propozițiile următoare.

Am spus că efectul stilistic legat de intervenția prezentului etern este de mai multe feluri. Reflecția generală de caracter retoric este numai unul din efectele stilistice obținute prin întrebuințarea prezentului etern. Un altul este acela prin care prezentul în discuție ne introduce într-o sferă generală de motive omenești. Adeseori în cursul narațiunilor, și nu numai a narațiunilor istorice, faptele povestite sau aprecierile cu privire la ele cată a fi explicate nu numai prin motive individuale și proprii

personajelor care le execută, dar și prin motive generale, ținînd adică de structura permanentă a sufletului omenesc. Invocarea acestor motive se face prin prezentul etern. Iată un exemplu din A. D. Xenopol, *op. cit.*, vol. VII, p. 226 : „Gheorghe Ștefan, văzîndu-se trădat de acela tocmai pentru care își pusese poziția în cumpănă și părăsit de toți, apucă cu amărăciune calea unei pribegiri mult mai îndepărtată decît aceea în care rătăcise pînă acuma, bătînd la porți străine, unde, nefiind nici un interes în joc, cum putea el crede că mila și îndurarea pentru soarta lui nefericită vor pune în picioare armate în sprijinul lui ? Fără îndoială că răsplata faptelor *este* un vis și o închipuire. Totuși puternicul simțămînt de dreptate ce *se mișcă* în inima noastră *ne face* să punem adeseori în legătură nenorocirile trădătorului cu faptul trădării sale, și de aceea, oricît am compătimi pentru suferințele lui Gheorghe Ștefan, totuși pare că le înțelegem și le găsim meritate cînd ne gîndim cum și el trădase..."

Dezvoltările acestea prezintă o structură ceva mai complexă asupra căreia trebuie să ne oprim o clipă. Prima frază cuprinde referințe asupra pribegiei lui Gheorghe Ștefan, încheiate prin întrebarea retorică menită să sugereze inutilitatea silințelor acestuia : „...nefiind nici un interes în joc, cum putea el crede că mila și îndurarea pentru soarta lui nefericită vor pune în picioare armate în sprijinul lui ?" Urmează o reflecție de ordin general la prezentul etern : „Fără îndoială că răsplata faptelor *este* un vis și o închipuire". Urmează, în fine, invocarea motivelor de ordin general, menite să explice atitudinea noastră apreciativă asupra chipului în care sfîrșește eroul povestirii : „Totuși puternicul simțămînt de dreptate ce *se mișcă* în inima noastră ne *face* să punem adeseori în legătură nenorocirile trădătorului cu faptul trădării sale..." Prezentul verbelor în această din urmă frază are o altă funcțiune stilistică decît prezentul reflecțiunii generale care o precedase. Aceste din urmă verbe în prezent aparțin unei alte varietăți a prezentului etern.

Iată un exemplu, împrumutat de data aceasta unei nuvele în care prezentul etern al motivelor generale este reprezentat în mod copios. Este vorba de un pasaj extras din nuvela lui I. Slavici, *Popa Tanda, Nuvele,* vol. I,

ed. a VII-a, p. 16 : „Ca îndeobște oamenii, părintele Trandafir niciodată nu și-a dat seama despre cele ce făcea. Era preot și era bucuros. Îi plăcea să cînte, să citească Evanghelia, să învețe creștinii, să mîngîie și să dea ajutor sufletesc celor rătăciți. Mai departe nu se gîndea. De s-ar fi întrebat cîndva dacă cuprinde el și înalta sfințenie, tainicul înțeles al chemării sale, ar fi rîs poate în tăcere de toate acele pe care omul numai în momente grele le *pricepe*. *Este* în firea omului că după ce mintea *pricepe* un șir de lucruri mai ascunse, ea *pune* aceeași măsură pe lumea întreagă și nu mai *crede* ceea ce nu poate înțelege" etc. Era vorba, deci, de a explica scepticismul momentan al Popii Tanda. Scriitorul invocă motivul acestui scepticism : omul nu crede ceea ce nu poate înțelege. Formularea la prezent vrea însă să ne spună că aici nu avem de a face cu motive individuale ale Popii Tanda, ci cu motive general-omenești. Iată un alt exemplu în același sens, cules în I. Creangă, *Amintiri*, în *Opere complete*, Ed. Cartea românească, p. 34 : „Dar vremea trecea cu amăgele, eu creșteam pe nesimțite ; și alte gînduri îmi zburau prin cap, și alte plăceri mi se deșteptau în suflet ; și în loc de înțelepciune, mă făceam tot mai neastîmpărat, și dorul meu era acum nemărginit : căci sprințar și înșelător *este* gîndul omului pe ale căruia aripi te *poartă* dorul necontenit și nu te *lasă* în pace pînă ce *intri* în mormînt." Motivul neliniștii povestitorului din tinerețea sa era însuși felul de a fi al gîndului și al dorului omenesc. Acest motiv este general și permanent. Creangă îl exprimă prin prezentul etern.

Prezentul etern al reflecțiunii generale în narațiunea istorică ne duce cu gîndul la concepția retorică și filozofică a istoriei. Maxima sau sentența strecurată în povestirea faptelor este un efect stilistic care trădează pe filozof și pe orator. Prezentul etern al motivelor generale este, la rîndul lui, un mijloc al analizei morale, așa cum a fost practicată în tot clasicismul. Dar originea și dezvoltarea acestor efecte de stil este o altă problemă și ea merită o altă cercetare. Deocamdată ni s-a părut suficientă simpla descriere și caracterizare.

1940

STRUCTURA TIMPULUI ȘI FLEXIUNEA VERBALĂ

Reprezentarea timpului ca o linie dreaptă de-a lungul căreia se mișcă momentul prezent este una din reprezentările cele mai adeseori adoptată de filozofi. Metafora liniară a timpului apare mereu în operele marilor gînditori. Astfel la Descartes (*Regulae ad directionem ingenii*, XIV), timpul, considerat sub raportul măsurării lui, adică a dimensiunii lui, poate fi figurat printr-o linie dreaptă. La Leibniz (*Nouveaux essais*, II, XIV, 16), timpul fiind caracterizat prin continuitatea și uniformitatea momentelor sale, acestea pot fi comparate cu punctele unei linii drepte. Kant (*Kritik der reinem Vernunft*, V, I, I, 4), la rîndul său, afirmă că conștiința își reprezintă succesiunea în timp ca o linie care se prelungește la infinit și ale cărei diferite momente formează o serie cu o singură dimensiune.

Dar, construind metafora liniară a timpului, filozofii au omis să spună că această reprezentare nu este posibilă decît dacă ei înșiși se situează în afara timpului. Pentru a ne putea închipui timpul ca o linie dreaptă întinsă între A și B, trebuie ca subiectul acestei reprezentări, adică cel ce observă timpul, să nu se găsească nici în A, nici în B, și nici într-un alt punct situat între A și B. Nu ne putem reprezenta timpul ca o linie dreaptă decît plasîndu-ne în fața acesteia și considerînd-o dintr-o perspectivă frontală. Singuri filozofii sînt în stare de aceasta. Omul obișnuit se găsește într-un alt raport față de

timp și își face despre el o reprezentare diferită, așa cum ne va dovedi actul lingvistic al flexiunii temporale a verbelor.

Dacă studiem îndeaproape formele flexiunii verbale, sîntem în măsură să ne construim o imagine a timpului deosebită de aceea pe care au făurit-o filozofii clasici. Considerat în lumina faptelor lingvistice, timpul ne prezintă un aspect diferit. Metoda care constă în a rectifica vechi opinii filozofice pornind de la faptele de limbă a fost adesea folosită, și aceasta mai cu seamă în cursul cercetărilor foarte recente. Este metoda pe care o vom folosi și noi, în dorința de a opune unor opinii adînc înrădăcinate unele sugestii noi în problema cu multiple repercusiuni pe care o constituie structura timpului.

Înainte de a trece la dovezile pe care sperăm să le obținem din studiul flexiunii verbale, o observație independentă de aceasta se impune. Dacă timpul ar fi pentru conștiința umană o linie dreaptă pe care momentul prezent separă în mod absolut trecutul de viitor, el însuși neaparținînd nici unuia, nici celuilalt, unele ecouri stilistice ale limbajului nostru ar rămîne inexplicabile. Astfel, persoana care spune : *j'arrête mes comptes* vrea să ne facă să înțelegem că în momentul prezent se sfîrșește un lucru îndeplinit în trecut. Prezentul acestei propoziții privește către trecut ; perspectiva sa este preteritală. Cînd însă aceeași persoană spune, în alte împrejurări : *je commence un ouvrage*, ne dă de înțeles că începînd din momentul prezent i se deschide un drum către viitor. Perspectiva prezentului în această ultimă propoziție este, deci, de viitor. Desigur, perspectiva preteritală sau de viitor a expresiilor de mai sus nu provine din forma gramaticală a flexiunii întrebuințate, ci din însuși conținutul pe care vorbitorul îl pune în această formă. Nu este mai puțin adevărat că propozițiile enunțate, cu toate că sînt la prezent, par să deschidă o perspectivă fie către trecut, fie către viitor.

Interesul pe care exemplele citate îl au pentru studiul nostru este de a ne da noțiunea de perspectivă temporală pe care nu o întîlnim nici în vechile teorii ale filozofilor, nici — ceea ce este și mai grav — în observațiile lingvistilor, mai ales că, fără sprijinul acestei noțiuni, mai multe fapte de limbă nu ar putea fi precizate.

S-ar părea, deci, în lumina exemplelor citate, că vorbitorul care se exprimă la prezent privește cînd spre trecut, cînd spre viitor. Vom vedea că perspective analoage există în numeroase cazuri ale flexiunii verbale și că acest lucru se dovedește de o importanță decisivă dacă vrem să stabilim structura empirică a timpului.

După cum există, ca ecouri stilistice, o perspectivă de viitor a prezentului, tot astfel există o perspectivă preteritală a prezentului care ne este dată de flexiunea verbală. Aceasta ne oferă, în plus, perspectiva de prezent și perspectiva preteritală a trecutului, ca și o perspectivă preteritală a viitorului. Departe de a construi pe cale deductivă toate figurile posibile prin combinarea celor trei momente (trecutul, prezentul și viitorul), vom considera numai perspectivele care pot fi constatate în mod empiric în limbă prin intermediul flexiunii temporale a verbului.

Să stabilim în mod succesiv diversele perspective menționate :

1. Perspectiva preteritală a prezentului este aceea a perfectului compus. Cînd spun : „am luat parte la război" se înțelege că faptul de a fi luat parte la război într-un moment oarecare al trecutului este privit din momentul prezent, atunci cînd activitatea mea războinică poate fi considerată ca definitiv încheiată. Manualele de gramatică ne afirmă că perfectul compus exprimă o acțiune trecută și încheiată. Dar o acțiune nu poate fi considerată ca atare decît dacă, privind-o din momentul prezent, mă conving că ea nu se mai continuă și în momentul de față. Perfectul compus redă tocmai această perspectivă a prezentului către trecut. Nici o altă formă a flexiunii verbale nu poate exprima ceea ce conține trecutul ca iremediabil, așa cum o face perfectul compus. Tot așa, nici o altă formă a trecutului nu desparte mai categoric acest timp de prezent. Perfectul compus ridică în fața trecutului un zid indestructibil, prin care nu este posibilă nici o infiltrare a trecutului către viitor. Între aceste două mo-

mente perfectul compus introduce placa izolatoare a prezentului.

2. Perspectiva de viitor a prezentului este aceea pe care ne-o dă viitorul. Cînd spun : „voi pleca mîine la ţară", aceasta înseamnă că astăzi, în momentul în care vorbesc, îmi propun să plec la ţară, sau că sînt sigur de a putea executa mîine acţiunea pe care o proiectez astăzi. Limba nu are, pentru a exprima acţiuni viitoare, aceleaşi posibilităţi ca pentru acele acţiuni care s-au încheiat în trecut. Ea nu poate decît să deschidă, pornind din momentul prezent, o perspectivă a viitorului. Dacă, aşa cum susţin filozofii cînd afirmă că timpul este pentru noi o linie dreaptă ce merge din trecut către viitor, vorbitorul ar considera timpul într-o perspectivă frontală, atunci limba ar putea evoca acţiunile viitoare tot aşa cum le exprimă şi pe cele ale trecutului. Dacă într-adevăr timpul ar putea fi înfăţişat printr-o linie, viitorul ar ocupa o poziţie simetrică aceleia timpurilor trecute (perfectul compus şi perfectul simplu). Dar viitorul nu este contrapartea simetrică, *le pendant (das Gegenstück)* perechea timpurilor trecute. Este adevărat că acestea din urmă, la fel ca şi viitorul, înfăţişează lucrurile în perspectiva prezentului, dar în timp ce timpurile trecute reprezintă acţiuni realmente încheiate, viitorul evocă numai acţiuni voite şi mai mult sau mai puţin probabile. Diferenţa care există între viitorul indicativului şi formele preteritale ale acestui mod nu poate fi bine sesizată decît dacă considerăm aceste timpuri numai din punctul de vedere al flexiunii temporale. Această diferenţă este, deci, modală. Un sistem gramatical bine gîndit ar trebui să scoată viitorul de la modul indicativ pentru a face un mod aparte, acela al voinţei sau al intenţiei. Dacă lucrul nu s-a făcut şi dacă continuăm să vorbim de un viitor al indicativului, este pentru că nu numai filozofii, dar şi lingviştii îşi închipuie că viitorul este o prelungire a trecutului, un fragment de linie dreaptă coordonat fragmentelor anterioare şi, ca atare, aparţinînd aceluiaşi plan. Dar dacă studiem mai îndeaproape semnificaţia acestui aşa-zis viitor al indicativului, descoperim noi raţiuni de a pune la îndoială justeţea metaforei liniare a timpului.

3. Perspectiva de prezent a trecutului este redată de imperfect, unul dintre timpurile al cărui sens este cel mai greu de precizat. Dar, înainte de a stabili natura perspectivei pe care o exprimă, se impun unele consideraţii. Filozofii care au abordat problema timpului au fost uneori siliţi să admită că există două forme ale prezentului. Unul dintre ei, căruia îi datorăm o pătrunzătoare fenomenologie a expunerii, B. Groethuysen *(Les aspects du temps. Notes pour une phénoménologie du récit*, în : *Recherches philosophiques*, V, 1935—1936), a definit prezentul ca simultaneitatea actului vederii cu obiectul văzut. Trebuie să spunem că aceşti termeni sînt luaţi de Groethuysen într-un sens general, „actul vederii" însemnînd o percepţie oarecare, şi „obiectul văzut" fiind un obiect perceput, în orice fel ar fi. Nu înseamnă că răstălmăcim gîndirea acestui filozof dacă transformăm definiţia sa pentru a spune că prezentul este simultaneitatea actului percepţiei cu obiectul perceput. Dar ce se întîmplă cînd ne amintim să fi perceput un lucru în trecut ? Trebuie să admitem că a avut loc şi atunci o simultaneitate între actul percepţiei şi obiectul perceput, şi că există, în consecinţă, un prezent al trecutului, fără de care nu s-ar putea vorbi de o percepţie pe care am avut-o la o dată anterioară. Pentru aceasta, dar, Groethuysen este obligat să deosebească un prezent de *fapt*, care este acela al obiectelor percepute *acum*, şi un prezent *esenţial*, formă generală a tuturor percepţiilor, chiar şi a celor trecute. Acesta din urmă însă este un concept logic şi nu psihologic ; el este gîndit, dar nu resimţit ca un act de experinţă exprimat printr-una din formele flexiunii temporale. Există totuşi un prezent al trecutului, resimţit ca atare, în loc de a fi gîndit ca forma generală a oricărei percepţiuni, şi care este desemnat printr-unul din timpurile verbului. Acest prezent al trecutului, adică acest trecut considerat într-o perspectivă a prezentului, este redat prin imperfect. Cînd spun : *quand il a commencé à pleuvoir hier, j'étais à la campagne*, mă refer, fără nici o îndoială posibilă, la o împrejurare trecută. Dar vreau să stabilesc, în acelaşi timp, prin acest fel de exprimare, simultaneitatea stării mele cu evenimentul întîmplat, adică o situaţie de prezent, ceea ce reuşesc să fac folo-

sînd imperfectul. Cînd enunţ propoziţia de mai sus, nu mă reprezint într-o stare trecută, ci într-una prezentă în raport cu evenimentele relatate. *J'étais à la campagne* nu are, în propoziţia de mai sus, o rezonanţă preteritală, ci una de prezent. Imperfectul evocă aici prezenţa mea în trecut, prezenţa mea în raport cu evenimente încheiate. Reprezintă, deci, prezentul trecutului sau trecutul considerat în perspectiva prezentului. Acest fapt a fost remarcat de unii lingvişti.

Astfel E. Pichon (autor împreună cu V. Damourette al unui *Essai de grammaire de la langue française)*, înlocuind termenul de *prezent* prin acela de *actualitate*, face, într-un studiu care rezumă o parte a cercetărilor sale *(Temps et idiome*, în : *Recherches philosophiques*, I), deosebire între actualitate *nuncală* şi actualitate *tuncală*. Prima este redată prin prezentul indicativului şi desemnează o acţiune încheiată sau o stare încercată acum *(nunc)*. Actualitatea tuncală este aceea a unei acţiuni încheiate sau a unei stări resimţite într-un moment oarecare al trecutului : atunci *(tunc)*, nu ca şi cum ar fi avut loc într-un trecut încheiat, ci ca şi cum le-am resimţi prezente în raport cu noi. Actualitatea ar fi, deci, un centru de grupare al impresiilor noastre avînd aceeaşi culoare afectivă, fie că ele aparţin momentului prezent sau momentului trecut *(nunc* sau *tunc)*, fie că ele sînt nuncale sau tuncale : *„Il est possible à un locuteur français*, scrie Pichon, *de se transporter imaginativement hors du présent de façon à constituer un centre actuel pourvu de durée vécue et de couleur affective : l'organe de ce transfert, l'organe d'expression de ce centre actuel est... l'imparfait"*. Cînd un francez întreabă : *Vous avez dit que j'étais là ?* el se evocă pe el însuşi prezent în aceste împrejurări trecute. Este imperfectul care face posibilă această evocare a prezentului în trecut. Pichon observă că imperfectul poate, de asemenea, să evoce un prezent al viitorului, ca, de exemplu, în fraza interogativă : *qu'est-ce qu'elle a dit qu'on mangeait demain ?* Tradusă în româneşte această frază nu va putea păstra imperfectul verbului din propoziţia subordonată. În limba noastră, imperfectul indică, deci, numai prezentul trecutului, nu şi pe acela al viitorului.

S-a vorbit mult de puterea evocatoare a imperfectului indicativului, pe care romancierii naturalişti, în special, l-au folosit în largă măsură. Într-un articol, care este una din anexele cărţii mele *Arta prozatorilor români*, 1941, am rezumat eu însumi dezbaterile la care acest subiect a dat naştere în cercul lingviştilor francezi şi germani, adăugînd la fondul observaţiilor mai vechi exemple luate din literatura română, pentru a ilustra folosirea de către naratorii români a imperfectului cu funcţii analoage acelora care au fost observate în alte literaturi.

Dacă considerăm valoarea stilistică a imperfectului, trebuie să recunoaştem acestui timp puterea de a evoca acţiunea în desfăşurarea ei. N-ar putea însă produce acest efect dacă, atunci cînd povestim sau atunci cînd ne identificăm cu persoana naratorului, nu ne-ar face contemporani cu acţiunea pe care o exprimă ; dacă, cu alte cuvinte, ar evoca numai acţiunile în curs, în loc de a le face să se desfăşoare sub ochii noştri. Astfel, cînd C. Negruzzi scrie în *Alexandru Lăpuşneanu* (episodul masacrării boierilor) : „Boierii, neavînd nici o grijă, surprinşi mişeleşte pe din dos, fără arme, *cădeau* fără a se mai împotrivi. Cei mai bătrîni *mureau* făcîndu-şi cruce ; mulţi însă din cei mai juni *se apărau* cu turbare ; scaunele, talgerele, tacîmurile mesei *se făceau* arme în mîna lor ; unii, deşi răniţi, *se încleştau* cu furie de gîtul ucigaşilor ; şi, nesocotind ranele ce *primeau*, îi *strîngeau* pînă îi *înăbuşeau*", şirul lung al acestor imperfecte nu evocă numai desfăşurarea acţiunilor respective, el ni le aduce în faţa ochilor, înviind astfel prezentul în trecut.

4. Perspectiva preteritală a viitorului este redată prin a doua formă a viitorului, sau viitorul anterior. Cînd Eminescu scrie (în *Departe sunt de tine)* : „Voi fi bătrîn şi singur / Vei fi murit de mult", el se imaginează în viitor, dar cu privirile întoarse către trecut.

Groethuysen a remarcat undeva că a povesti înseamnă a reintroduce viitorul în trecut. Naratorul ştie cum s-au desfăşurat evenimentele. Le ştie chiar şi sfîrşitul. Pentru el aceste lucruri aparţin trecutului. Dar chiar de la începutul relatării lui, ca şi în fiecare moment care urmează, el se comportă ca şi cum faptele s-ar desfăşura în timp

ce le povestește. El se plasează, deci, într-un viitor activ, cum spune Groethuysen ; el reintegrează viitorul în trecut. Or, examinînd funcțiile viitorului anterior, ne dăm seama că este posibil, de asemenea, să introducem și trecutul în viitor. În exemplul citat mai sus, poetul se reprezintă el însuși în viitor („voi fi bătrîn"), amintindu-și în acel moment moartea iubitei sale, întîmplată înaintea momentului viitor în care se proiectează cu gîndul („vei fi murit de mult"). Viitorul anterior deschide, deci, înțelegerii noastre o dublă perspectivă : una, a prezentului către viitor ; cealaltă, a viitorului către trecut.

Am arătat mai sus că timpul numit viitor nu este decît o formă a prezentului. S-ar putea spune același lucru despre viitorul anterior. Cînd poetul îl întrebuințează, el nu părăsește prezentul, deoarece el se adresează iubitei care este lîngă el. Plasat însă în prezent, poetul execută un joc complex al minții, care constă în a se reprezenta el însuși în viitor, sau mai exact în contemplarea viitoare a trecutului. Am spus că viitorul anterior are o perspectivă preteritală a viitorului. Rezultatele analizei noastre ne permit să completăm această caracterizare provizorie și să spunem că viitorul anterior deschide în realitate o perspectivă de viitor preterital a prezentului. Vom spune, folosind o imagine, că dubla perspectivă a viitorului anterior ne face să ne gîndim la două binocluri introduse unul într-altul și așezate în așa fel încît să permită, datorită unui joc al lentilelor, să se observe un obiect oarecare așezat în mijlocul lor, nu pe fața dinspre ochiul observatorului, ci pe cea opusă lui. Nu știu dacă s-a construit vreodată un asemenea aparat optic, sau dacă este cumva realizabil în practică ; oricum ar fi, flexiunea verbală l-a construit sub forma extrem de ingenioasă a viitorului anterior.

5) Perspectiva preteritală a trecutului este redată prin mai-mult-ca-perfectul. Gramaticile ne învață că acest timp indică un trecut anterior altui trecut. Într-adevăr, cînd spun *j'avais quitté la maison lorsqu'il commença à pleuvoir,* acțiunea de a părăsi casa este situată înainte de începutul ploii. Nu încape nici o îndoială asupra acestui fel de a situa în timp acțiunile indicate de mai-mult-ca-

perfectul. Întrebarea nu se pune decît în momentul precizării perspectivei din care este considerat trecutul mai-mult-ca-perfectului. Este o perspectivă de prezent, analoagă celei pe care am recunoscut-o perfectului compus ? Cel care folosește mai-mult-ca-perfectul se reprezintă în prezent, de unde consideră trecutul încheiat, așa cum face vorbitorul care se exprimă la perfectul compus ? Nu. Cînd folosim mai-mult-ca-perfectul ne reprezentăm pe noi înșine într-un moment oarecare al trecutului, moment în care tocmai a încetat o acțiune de asemănarea trecută. Mai-mult-ca-perfectul este deci, trecutul în trecut, el reprezintă perspectiva preteritală a trecutului. Acest caracter este scos în evidență de faptul că, în frazele în care apare, mai-mult-ca-perfectul se asociază întotdeauna cu forme ale trecutului ca perfectul compus, perfectul simplu, sau imperfectul, și niciodată cu prezentul. Pentru a relua imaginea folosită mai înainte, dar adaptînd-o noilor condiții, vom spune că mai-mult-ca-perfectul seamănă cu o lunetă așezată în prelungirea altei lunete și care poate cuprinde imagini pe care aceasta din urmă, singură, nu ar putea să ni le facă vizibile. Tot astfel mai-mult-ca-perfectul alungește raza vederii noastre în trecut. S-a putut spune că mai-mult-ca-perfectul prezintă analogii cu viitorul anterior, căci și unul și celălalt sînt timpuri de relație, și că unul obține pentru trecut rezultatele pe care ni le dă celălalt pentru viitor. Dar această simetrie este departe de fi perfectă, căci, în timp ce viitorul anterior, după ce a proiectat vorbitorul din prezent într-un moment oarecare al viitorului, îl face să contemple evenimente trecute în raport cu acest viitor, mai-mult-ca-perfectul nu execută două mișcări : una către trecut și alta din trecut către prezent. Pentru a folosi o altă imagine, vom spune că viitorul anterior execută o mișcare de ricoșeu analoagă cu cea a bilei de biliard care, atingînd marginea mesei, revine înapoi pe o distanță oarecare. Mai-mult-ca-perfectul nu are această mișcare de ricoșeu, el se mărginește a prelungi mișcarea către trecut, permițînd astfel să ne reprezentăm o acțiune situată într-o epocă și mai îndepărtată.

Este timpul să revenim la problema enunțată la începutul acestei analize. Încercînd să aprofundăm sensul diferitelor timpuri verbale, am urmărit ca prin efortul nostru să aducem contribuția la cunoașterea structurii empirice a timpului, adică a acelei structuri care corespunde felului în care este în general înțeles. Anticipînd asupra rezultatelor acestei analize, am arătat că pentru omul obișnuit timpul este altceva decît o linie dreaptă în fața căreia se găsește rațiunea care urmărește deplasarea continuă a momentului prezent din trecut către viitor. Flexiunea temporală ne dovedește că conștiința noastră nu se situează niciodată în afara timpului, ci în interiorul său, că se mișcă cu prezentul său în trecut, că din viitor privește către trecut sau din trecut către un trecut și mai îndepărtat. Timpul implicat ca reprezentare în folosirea unui verb oarecare nu este o linie, ci o perspectivă. Nimeni nu resimte acțiunile pe care le exprimă într-un moment oarecare al timpului, în prezent, în trecut sau în viitor, ci le resimte întotdeauna fie într-un trecut sau într-un viitor văzut din prezent, fie într-un viitor privind către trecut, fie într-un trecut orientat către un trecut și mai îndepărtat. Structura empirică a timpului este perspectivală.

Necesitatea de a revizui sistemul tradițional al gramaticilor apare cîteodată în bogata literatură lingvistică. Semnalăm, de exemplu, interesanta lucrare a lui Gustave Guillaume (*Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris, 1929). Guillaume pornește și el de la imaginea liniară a timpului, care se găsește la baza tuturor sistematizărilor gramaticale. Dar, observă autorul, pentru a cunoaște timpul este necesar să pătrunzi chiar în interiorul fenomenului și să urmărești geneza timpului în conștiința umană. Deci, chiar dacă nu o spune, bazele cercetărilor lui Guillaume vor fi acelea ale intuiției bergsoniene. Numim intuiție, spune Bergson, *„la sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet“ (Introduction à la métaphysique*, în volumul *La pensée et le mouvant*, 1924, p. 205). Și tot el mai scrie : *„Penser intuitivement est penser en durée“ (La pensée et le mouvant*, p. 38). Guillaume își propune, deci, să urmeze metoda intuiției bergsoniene cînd scrie : *„Pour le linguiste

et les fins qu'il poursuit, cette image optima du temps* (este vorba de imaginea sa liniară) *est un instrument insuffisant. Son défaut vient précisémet de sa «perfection». Ce qu'elle offre au regard c'est du temps déjà construit en pensée, si l'on peut s'exprimer ainsi, alors que l'analyse demanderait qu'en vît du temps en train de se construire dans la pensée. Il est concevable, en effet, que pour s'introduire profondément à la connaissance d'un objet, cet objet fût-il le temps, point ne suffit de le considérer à l'état achevé, mais qu'il faut de plus, et surtout, se représenter les états par lesquels il a passé avant d'atteindre sa forme d'achèvement.“*

Dar dacă ne propunem descrierea genetică a imaginii timp, adică cronogeneza, atingem *„un plan profond de la morphologie verbale, que la grammaire traditionnelle ignore complètement.“* Pe axa cronogenetică a timpului, Guillaume distinge un timp *in posse*, un altul — *in fieri*, în sfîrșit, un al treilea — *in esse*, adică un timp *virtual*, un timp *în devenire* și un timp *real*. În altă lucrare a sa *(Immanence et transcendance dans la catégorie du verbe*, în volumul colectiv *La psychologie du langage*, 1933), Guillaume reia aceleași idei, dînd unora dintre ele mai multă claritate. Verbul, observă el aici, este un semantem care *implică* și *explică* timpul. Timpul implicat *„est inhérent au verbe, il fait partie de sa substance même“*. Astfel este suficient de a pronunța cuvîntul *marcher „pour que s'éveille en notre esprit, en même temps que l'idée d'un processus, celle du temps destiné à en obtenir la réalisation“*. Timpul *explicat* este *„le temps divisible en moments distincts, le passé, le présent, le futur, que le langage attribue au verbe“*.

În profilul său virtual (*in posse*) timpul verbelor este implicat. Atunci cînd pronunțăm infinitivul *marcher* ne reprezentăm un timp interior imaginii cuvîntului, un timp *in posse*. În cazul infinitivului, acest timp interior este resimțit ca o stare de tensiune continuă, infinită, virtuală, a acțiunii de a merge. Tensiunea este urmată de destindere *(détension)*, redată prin participiul trecut *marché*, adică ceea ce rămîne după ce tensiunea a luat sfîrșit.

Există, de asemenea, o formă intermediară tensională-detensională sau extensivă, redată prin participiul prezent *marchant*, care exprimă nu numai desfășurarea continuă și virtuală a acțiunii, dar și realizarea sa, adică acțiunea în curs. Aceste trei forme ale timpului implicat, ale timpului *in posse*, constituie *aspectele* verbului, care pot fi trecute la toate modurile și la toate timpurile verbale.

Dacă luăm în considerare profilul devenirii *(in fieri)*, se întîlnesc verbe la subjonctiv, adică exprimînd o acțiune posibilă sau probabilă, dar nereală, ca, de exemplu, în propozițiunea *il est possible qu'il vienne*, unde verbul este situat pe linia cronogenetică între virtualitate și realitate. Din posibilă acțiunea devine sigură în profilul real al liniei cronogenetice redat prin timpurile modului indicativ (prezent, trecut, viitor), unde timpul este reprezentat în afara imaginii verbale. Folosită la unul din timpurile modului indicativ, reprezentarea timpului se adaugă verbului, din exterior. Pe de altă parte, imaginea liniară a verbului nu este valabilă decît pentru profilul său real (*in esse*).

La subjonctiv (adică *in fieri*) deosebirea între viitor și trecut nu este atît de netă, astfel că în propoziții ca, de exemplu : *j'attendrai qu'il soit venu* și *je regrette qu'il soit venu*, forma subjonctivală *qu'il soit venu* înseamnă, în același timp, că cel ce o pronunță așteaptă sosirea cuiva sau că vorbește despre ea ca de un lucru deja trecut. *„Le mode subjonctif serait donc le mode du temps amorphe, indivisible en époques, tandis que le mode indicatif serait celui du temps formé, nettement «réalisé», et comme tel, divisible en époques.“*

Pînă aici se pare că Guillaume ratifică imaginea liniară a timpului, cel puțin pentru indicativ. Dar în cercetările sale ulterioare ne arată că segmentul prin care prezentul interceptează linia timpului, separînd trecutul de viitor, cuprinde două parcele de timp, dintre care una aparține trecutului și cealaltă viitorului, și pe care le numește *cronotipurile* constitutive ale prezentului : cronotipul ω, luat din trecut (pe care Guillaume îl numește și *cronotipul real și decadent)* și cronotipul α, luat din viitor (pe care autorul îl mai numește și *cronotip virtual și incidental)*. Dacă contopim aceste deosebiri cu acelea date de aspectele verbului, obținem : 1. cronotipurile α și ω, juxtapuse în aspectul tensional, care ar da prezentul indicativului *(j'aime)* ; 2. Cronotipurile α și ω, juxtapuse în aspectul extensiv (perfectul compus — *j'ai aimé)* ; 3 cronotipul ω în aspectul tensional al trecutului (imperfect — *j'aimais)* ; 4. cronotipul α în aspectul tensional al trecutului (perfectul simplu — *j'aimai)* ; 5. cronotipul ω în aspectul extensiv al trecutului (mai-mult-ca-perfectul — *j'avais aimé)* ; 6. cronotipul α în aspectul extensiv al trecutului (perfectul anterior — *j'eus aimé)* ; 7. cronotipul α în aspectul tensional al viitorului (viitorul indicativului — *j'aimerai)* ; 8. cronotipul ω în aspectul tensional al viitorului (condiționalul prezent —*j'aimerais)* ; 9. cronotipul α în aspectul extensiv al viitorului (viitorul anterior — *j'aurais aimé)* ; 10. cronotipul ω în aspectul extensiv al viitorului (trecutul I al condiționalului — *j'aurais aimé)*. După cum se vede, Guillaume ajunge să arate și el interferența continuă a formelor flexionale ale verbului, adică existența uneia oarecare dintre aceste forme în perspectiva celorlalte.

Am încercat să arătăm că raporturile care există între timpuri nu sînt raporturi de exterioritate, adică acestea din urmă nu sînt momente exterioare unele altora pe linia continuă a timpului, așa cum lucrurile sînt prezentate de gramatica tradițională. Analiza lui Guillaume ajunge și ea la acest rezultat, pe care-l susține prin critica adusă sistemelor tradiționale ale gramaticii.

1943

LOCURI COMUNE, SINONIME ŞI ECHIVOCURI

Scriind altă dată despre obscuritatea în poezie, am subliniat în atitudinea orientată împotriva retoricii unul din principalele motive psihologice ale acestei direcţii literare. Poeţii sînt adeseori obscuri pentru că combat în ei genul retoric al limbii. Retorica este acel fel al limbajului menit să-i asigure adeziunea cea mai uşoară a ascultătorilor, captarea lor cea mai lesnicioasă. Cînd însă poeţii vor să cîştige o expresie cît mai individuală, cît mai adecvată experienţei lor strict subiective — ceea ce aparţine, dealtfel, năzuinţei lor foarte legitime — ei sînt oarecum nevoiţi să combată partea socială a limbajului sau, cel puţin, forma artistică a acestuia, adică dezvoltarea lui retorică, şi ajung astfel la obscuritate. Revin în această privinţă cu cîteva noi precizări.

Una din formele cele mai caracteristice ale părţii sociale a limbii, şi nu mai puţin a întrebuinţării ei retorice, este locul comun, clişeul, adică acele asociaţii de cuvinte tipizate printr-o lungă întrebuinţare, înzestrate cu o mare putere de circulaţie şi pe care vorbitorii sau scriitorii le folosesc fără un control intelectual deosebit, uneori fără să le realizeze mental cu toată plinătatea. Este drept că se face deosebirea între loc comun şi clişeu. „În înţelesul, în care voi utiliza cuvîntul, scrie Remy de Gourmont (*Esthétique de la langue française*, 1899), clişeul reprezintă materialitatea însăşi a frazei ; locul comun, mai degrabă banalitatea ideii. Tipul clişeului este proverbul, imuabil şi rigid ; locul comun dobîndeşte atîtea forme cîte posibilităţi există într-o limbă pentru a exprima o nerozie sau un adevăr incontestabil."

Clişeul ar fi, aşadar, aspectul material al locului comun ; locul comun — aspectul intelectual al clişeului. Deosebirea dintre ele nu provine, deci, decît din perspectiva în care le privim, şi în tot cazul nu există loc comun al gîndirii care să nu fi prilejuit şi un clişeu al vorbirii. Iată însă că poeţii, preocupaţi de a nota gînduri şi emoţii individuale, recurg uneori la răsturnarea locurilor comune şi a clişeelor limbii — un procedeu care merită a fi pus în lumină. Subliniez un mare număr de astfel de cazuri în poeziile lui Lautréamont, un poet deosebit de obscur, dar foarte caracteristic pentru unele din orientările mai noi ale literaturii (întrebuinţez excelenta ediţie de *Oeuvres complètes*, prefaţată de André Breton, şi apărută în editura G.M.L., în 1938). Cititorul va recunoaşte singur ce clişee sînt răsturnate în propoziţii ca : *Les grandes pensées viennent de la raison.* — *Dans le malheur, les amis augmentent.* — *La jeunesse écoute les conseils de l'âge mûr.* — *Vous qui entrez, laissez tout désespoir* (cp. Dante). — *Bonté, ton nom est homme* (cp. Shakespeare). — *L'homme est un chêne. La nature n'en compte pas robuste* (cp. Pascal). André Breton (*op. cit.*, p. 393) a descoperit un procedeu stilistic constant al lui Lautréamont, scoţînd în evidenţă toate pasajele în care ciudatul autor răstoarnă maximele moralistului francez atît de popular, Vauvenargues. Cînd Vauvenargues scrie : *Le désespoir est la plus grande de nos erreurs*, Lautréamont notează : *Le désespoir est la plus petite de nos erreurs.* Cînd Vauvenargues observă : *On ne peut être juste si on n'est pas humain*, Lautréamont reflectează : *On peut être juste si on n'est pas humain* etc. Ar fi interesant de urmărit procedeul şi la alţi scriitori, ceea ce bănuiesc că nu ar fi prea greu, dacă ţinem seama de acea atitudine de desocializare a limbajului, atît de curentă printre poeţii mai noi.

Un alt procedeu social al limbii este aglomerarea sinonimelor, sau cel puţin a cuvintelor apropiate ca înţeles pentru luminarea aceleiaşi noţiuni : un procedeu asemănător cu acela al proiectării unor fascicule de raze

din mai multe direcţii asupra aceluiaşi obiectiv, ceva amintitor al vestitei *acumulări* a tratatelor de stilistică. Un autor (R. M. Mayer, *Deutsche Stilistik*, 1930) crede că acumularea ar fi un mijloc de a spori reprezentarea sensibilă a unui concept oarecare. Procedeul nu este însă imaginativ, ci retoric. Scopul lui este să concentreze mintea cititorului şi ascultătorului asupra unui lucru, să-l impună atenţiei lor. Poeţii retorici l-au folosit adeseori. Deschid la întîmplare *Les Contemplations* ale lui Victor Hugo şi spicuiesc : *„Je n'ai fait que rêver de vous toute la nuit, / Et nous nous aimions tant ! / Vous me disiez : — Tout fuit, / Tout s'éteint, tout s'en va ; ta seule image reste“ (Billet du matin).* Seria *tout fuit, tout s'éteint, tout s'en va* este o acumulare sinonimică cu sens retoric cum nu numai poeţii, dar şi vorbitorii comuni folosesc adeseori. Acelaşi este sensul cuplului sinonimic : *nous fuirions, nous irions* în versurile : *„Si nous pouvions quitter ce Paris triste et fou / Nous fuirions, nous irions quelque part, n'importe où“ (Les Contemplations, XXI);* sau acumularea de adjective în versurile : *„Si c'est un poète, il entend / Ce choeur : Absurde ! faux ! monstrueux ! révoltant !“* etc. *(ibid., Mélancholie).*

Ca şi în cazul răsturnării locurilor comune, există un mijloc de a combate genul oratoric al limbii, care răstoarnă oarecum sinonimia retorică : este mijlocul speculării echivocurilor, asupra căruia atrage atenţia H. Fontenoy, în micul studiu care însoţeşte prezentarea franceză a cîtorva din scrisorile umoristice ale lui Lewis Caroll (în *La Nouvelle Revue Française*, XIV, 1935). Lewis Caroll, pseudonimul matematicianului oxfordian Ch.-L. Dodgson, care s-a făcut cunoscut ca autor de literatură pentru copii prin cartea sa *Alice în ţara minunilor*, a publicat şi o serie de scrisori în care efectele umoristice extrase din echivoc sînt de cel mai mare interes literar. Autorul alege cîte o expresie, ca, de exemplu : a trimite o scrisoare cu poşta ; şi, dîndu-i un alt înţeles decît cel obişnuit, unul favorizat de echivocul expresiei, construieşte o mică fabulă înveselitoare : „Mă întrerup aici, scrie Dodgson, pentru a-ţi explica în ce chip se trimiteau scrisorile pe vremuri. Stîlpii cutiilor de scrisori nu stăteau pe loc ca astăzi. Ei străbăteau ţara. Deci, pentru a trimite

o scrisoare trebuia s-o legi de un stîlp care ţi se părea că merge în direcţia voită. Din nefericire se întîmpla ca stîlpii să-şi schimbe itinerariul, ceea ce devenea foarte supărător. Aceasta se numea : a trimite o scrisoare cu poşta.“ Altă dată expresia *voyager par chemin de fer* (care implică alte echivocuri decît românescul : a merge cu trenul) produce imaginaţia călătoriei pe nişte balustrade de fier care s-ar găsi de-a lungul drumurilor. Alteori este folosit echivocul cuprins în expresia : *a trimite o scrisoare* ş.a.

În timp ce prin tehnica acumulării de sinonime se ajungea la o luminare mai intensă a conceptului, prin procedeul speculării echivocului se atinge nonsensul. Poeţii retorici iubesc sinonimele acumulate. Echivocurile sînt iubite de naturile imaginative şi autiste, constructori de sensuri personale, în dezacord cu folosinţa obştească a cuvintelor, printre care se recrutează atîţi umorişti.

M-am gîndit la nonsensurile prin echivoc ale lui Dodgson cînd, răsfoind antologia recentă a d-lui Vladimir Streinu, *Literatura română contemporană*, 1943, am dat peste textele extrase din proza ciudatului Urmuz. Autorul, cunoscut pînă la o vreme numai din reproducerea orală a unor actori, G. Ciprian şi I. Sîrbul, a trăit un început de popularitate în cercuri literare puţin numeroase, cînd, sinucigîndu-se, numele său, straşnic păzit pînă la o vreme, s-a dezvăluit. Era unul din grefierii Curţii de casaţie : D. Dem. Demetrescu (1883—1923). O revistă modernistă s-a gîndit mai tîrziu, în 1930, să publice o plachetă de *Opere*. Surpriza nefericitului D. Demetrescu-Urmuz n-ar fi fost mică văzîndu-se acum trecut într-o antologie. Cazul său merită totuşi atenţie. Din ce provine oare umorul său irezistibil, dar şi derutant ? Citām un pasaj de la începutul povestirii *Pîlnia şi Stamate* : „În apartamentul bine aerisit, compus din trei încăperi principale, avînd terasă cu geamlîc şi sonerie. În faţă, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strîns înfăşurată în cearceafuri ude ... O masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule şi probabilităţi, suportă un vas ce conţine esenţa eternă a «lucrului în sine». Trebuieşte reţinut că această cameră, veşnic pătrunsă de întuneric, nu are nici

uși, nici ferestre și nu comunică cu lumea dinafară decît prin ajutorul unui tub, prin care uneori nu iese fum și prin care se poate vedea, în timpul nopții, cele șapte emisfere ale lui Ptolomeu, iar în timpul zilei — doi oameni cum coboară din maimuță..."

Cine analizează acest pasaj, de care boema literară de acum douăzeci de ani, în vremea suprarealismului victorios, făcea mare haz, observă că umorul lui provine din două izvoare. Mai întîi, din persiflarea clișeelor limbii. Cînd Urmuz scrie, în stilul anunțurilor de închiriat: „În apartamentul bine aerisit, compus din trei încăperi principale" etc., sau cînd vorbește despre „biblioteca de stejar masiv" etc. el întrebuințează asociațiile de cuvinte tipice, acelea pe care oamenii le folosesc fără să cugete cu dinadinsul la ele, și satirizează astfel gesturile automatice ale vorbirii. Cînd însă Urmuz vorbește despre tubul prin care se văd „doi oameni cum coboară din maimuță" el speculează echivocul cuprins în cuvîntul „coboară" și obține astfel un nonsens asemănător cu cele ale lui Dodgson. Cînd, în fine, autorul se exprimă despre o masă „bazată pe calcule și probabilități" el combină echivocul din cuvîntul „bazat" cu clișeul „calcule și probabilități". Cititorul atent găsește astfel în textele bizarului și nefericitului Urmuz un document lingvistic de mare însemnătate, un prilej de a demasca unele din procedeele limbii, pe care nu o dată poeți mai de seamă ca el le-au folosit cu un mare succes. Căci persiflarea clișeelor limbii este un procedeu foarte general al umorului în proza realistă, iar dezvoltarea echivocurilor stă la originea multora din fabulele și metaforele poeților.

1945

FRAZE SCURTE ȘI FRAZE LUNGI

Cum trebuie să scriem? Cu fraze scurte sau cu fraze lungi? Este preferabilă fraza compusă dintr-o propoziție principală cu puține determinante sau construcția sintactică complexă, cu numeroase subordonate și cu multe complinirì? Răspunsul acestei întrebări este greu de dat pentru că, dacă structura unei fraze se cuvine să fie forma cea mai adecvată a cuprinsului ei, este limpede, atunci, că lungimea sau scurtimea unei fraze atîrnă de felul gîndirii exprimate prin ea și de chipul cum se îmbină ideile în mintea scriitorului. Dacă gîndirea scriitorului este sintetică, dacă ea stăpînește dintr-o dată multele elemente ale unei idei, atunci fraza lungă este pentru el instrumentul cel mai potrivit al exprimării. Dacă însă gîndirea scriitorului este analitică, dacă el își propune să-și analizeze ideile, să le desfacă în părțile lor componente, atunci înșiruirea unor fraze scurte devine pentru el o metodă mai bună de a se exprima.

Cînd în articolul său *Trecutul și prezentul*, N. Bălcescu aruncă o privire asupra întregului trecut istoric al popoarelor și asupra dezvoltării lor în viitor, pînă la realizarea dreptății și egalității, autorul se exprimă printr-o lungă perioadă: „Istoria omenirii nu ne înfățișează decît lupta necontenită a dreptului contra tiraniei, a unei clase dezmoștenite de dreptul său în contra uzurpatorilor ei, luptă arzătoare care adesea avu caracterul unei răzbunări, luptă fără sfîrșit, căci se urmează încă în tim-

purile de azi și se va urma pînă cînd nu va mai fi umbră de tiranie, pînă cînd popoarele n-or fi întregite în drepturile lor și egalitatea n-o domni în lume". Fraza citată exprimă, deci, o concepție generală asupra trecutului și viitorului popoarelor, adică asupra unui proces pe care scriitorul îl domină, de la o mare înălțime, cu o singură privire a minții sale. Felul concepției sale îi impune lui Bălcescu caracteristica structurii sintactice menite s-o exprime mai bine: o lungă frază care, după ce enunță propoziția principală cu puține determinante, reia pe una din acestea, și anume complementul direct *luptă*, pe care îl asociază cu felurite alte determinante, introduse pentru a defini particularitățile acestei lupte, stadiul ei prezent și victoriile ei în viitor. Deși foarte complexă, lunga frază a lui Bălcescu este desăvîrșit de clară, prin enunțarea subiectului, încă de la începutul ei („istoria omenirii"), prin repetarea cuvîntului „luptă", în jurul căruia se adună diferite compliniri, prin varierea timpurilor verbale în propozițiile de la sfîrșit: perfectul simplu („avu"), prezentul („se urmează"), viitorul („nu va mai fi"). Lunga frază a lui Bălcescu exprimă în chipul cel mai potrivit concepția lui.

Altfel procedează M. Kogălniceanu în *Cuvînt pentru deschiderea cursului de istorie națională*, cînd definește obiectul istoriei ca știință: „Istoria, dupre zicerea autorilor celor mai vestiți este adevărata povestire și înfățoșare a întîmplărilor neamului omenesc; ea este rezultatul vrîstelor și al experiinții. Se poate, dar, cu drept cuvînt, numi glasul sămințiilor ce au fost și icoana vremii trecute. Karamzin... o numește testamentul lăsat de către strămoși strănepoților ca să le slujească de tălmăcire vremii de față și de povățuire vremii viitoare." Dacă Bălcescu se comportă ca filozof și orator, enunțînd o largă vedere generală asupra societăților omenești și a luptelor sociale în cuprinsul lor, Kogălniceanu procedează ca profesor, distingînd între feluritele aspecte ale obiectului istoriei și variind expresia lor pentru a le face mai clare. Textul lui Kogălniceanu se întregește, deci, din fraze mai scurte, în acord cu tendința lui de a-și diviza obiectul și de a accentua, prin repetare, diviziunile lui.

Fraza lungă, perioada complexă, este indicată și atunci cînd scriitorul dorește să exprime o mișcare lungă, continuă și înceată. Așa face, de pildă, Al. Odobescu, atunci cînd descrie alaiul unei înmormîntări domnești, în *Doamna Chiajna*: „Alaiul colindă ulițele povîrnite ale micului orășel ce abia atunci începuse, numai pe malul stîng al gîrlei, a se împlini ici cu gardul unei colibe de vecin, mai colo cu ulucele unei căscioare de brăslaș ori de scutelnic, mai dincolo cu zidurile unei case de boier sau de boiernaș ajuns; trecu și prin piața mare unde șetrele precupeților, scaunele măcelarilor și tarabele gelepilor turci, armeni sau greci, erau închise în zioa aceea și se întoarse iarăși în curtea domnească, unde răsunau clopotile bisericei pe care o zidise chiar Mircea-vodă Ciobanul și în care, dintre toți domnii, el mai întîi s-a îngropat." Această lungă frază cu cele trei propoziții principale ale ei, de care se anină propozițiile subordonate cu multele lor compliniri, înfățișează alaiul înmormîntării printre diferitele aspecte ale peisajului urban. Lunga, lenta desfășurare a acestui alai își află forma ei proprie în structura sintactică complexă care îl exprimă.

Dimpotrivă, atunci cînd un scriitor dorește să reprezinte mișcări scurte, întrerupte, repezi, el se va exprima printr-o înșirare de propoziții scurte, așa cum face Em. Gîrleanu într-una din schițele volumului *Din lumea celor care nu cuvîntă*: „Mă uit și eu. O fulgerare roșie străbate luminișul. Ciocănitoarea se cațără cu ghearele de trunchiul unui mesteacăn și-l ciocănește de jos pînă sus. Apoi trece la alt copac, și la altul. Fagul sună mai tare, frasinul mai înăbușit. Un stejar găunos răsună ca un hîrb. Și ciocănașul bate mereu, se duce, se șterge din ochii mei. De abia se aude departe: Cioc! cioc! cioc!" Textul este compus din propoziții principale, cu puține compliniri, întrunite prin juxtapunere. Trecerea de la o propoziție scurtă la alta imprimă textului un ritm rapid și sacadat, care este al mișcării pe care scriitorul dorește s-o evoce.

Interesant este, mi se pare, exemplul pe care-l spicuiesc în Mihail Sadoveanu. Scriitorul nu manifestă o preferință specială pentru fraza lungă, oratorică, totuși atunci cînd, la sfîrșitul unei povestiri, el azvîrle o privire asupra tuturor întîmplărilor narate mai înainte și le gru-

pează încă o dată, într-o simplă impresie de totalitate, lunga frază sintetică i se impune. Așa se întîmplă la sfîrșitul povestirii *Bordeienii* : „Așa îmi vorbi Niță Lepădatu într-un amurg de vară ; și după ce aflai despre toți oamenii de altădată, și despre moșnegi, și despre călugăriță, și despre alții care sălășluiseră odinioară la bordeie, m-am culcat mulțămit, ca după citirea istoriilor în care se arată sfîrșitul tuturor — ș-a celor buni, ș-a celor răi ; și, ca și după citirea unei asemenea istorii frumoase, n-am putut să dorm multă vreme ; iar umbrele trecutului se amestecau cu mireasma fînului din care îmi făcusem căpătîi."

Nu există, deci, alt criteriu pentru a prefera fraza lungă sau scurtă decît cuprinsul ei, felul gîndirii exprimate și chipul cum se îmbină ideile în mintea scriitorului. Aceasta nu înseamnă însă că sîntem lipsiți de orice putință de a aprecia structura unei fraze cît privește lungimea și complexitatea ei. Există, fără îndoială, fraze lungi pe care nu le justifică nici vreo vedere generală și sintetică exprimată prin ea, nici unitatea bogată a unei impresii, nici intenția de a prezenta o mișcare lungă și continuă, nici vreuna din celelalte caracteristici ale unei idei care ar mai putea legitima structurile sintactice abundente. N. Iorga, un scriitor care a dat o largă folosință perioadelor lungi, abuzează uneori de acest procedeu, ca atunci cînd întrunește în aceeași frază expresia unor gîndiri destul de îndepărtate între ele. Depănînd amintirile sale, scriitorul notează la un moment dat : „Directorul arhivelor, Giuseppe Gelcich, dalmatin italienizat în orașul cu caracter lingvistic italian pentru clasele de sus, cu toată prezența unui preot ortodox sîrb slujind la biserica mare, înălțată în vederea unui viitor pregătit cu îngrijire, a fost din cele dintăi zile un călăuz sigur și bun, dar și un adevărat prieten, și o familie simpatică, în care erau și o fată măricică, și copii mici, îl înconjura." Cine consideră această frază nu poate să nu fie izbit de tendința scriitorului de a aglomera în aceeași structură expresia unor idei a căror alăturare nu se impune, ca atunci cînd, amintindu-și de vechiul prieten, găsește mijlocul de a pomeni și caracterul „lingvistic italian pentru clasele de sus" în Dalmația, și pe preotul „ortodox sîrb slujind la biserica mare", și viitorul „pregătit cu îngrijire". Toate aceste idei nu fac un corp solidar cu subiectul frazei, enunțat la începutul ei. Cititorul nu se poate, deci, sustrage impresiei unei abundențe prea mari și nu îndeajuns de justificate, cu atît mai mult cu cît fraza se încheie printr-un adaos sintactic, o altă frază, cu un alt subiect, legat de restul construcției prin conjuncția *și*.

Alteori fraza lungă maschează o gîndire nu întru totul limpezită. Spicuiesc, pentru a ilustra această situație, un pasaj dintr-o recenzie consacrată *Lexiconului tehnic* : „Este demn de relevat că unii termeni speciali sînt tratați la un nivel științific foarte ridicat, cuprinzînd în același timp și informarea precisă, utilă celor din domeniul de strictă specialitate, spre deosebire de alți termeni, în special în legătură cu operațiile de atelier care sînt exprimate în noțiuni elementare de tehnică". Această frază este destul de obscură deoarece nu se vede bine dacă gerunziul *cuprinzînd*, menit să înlocuiască o propoziție relativă, se referă la *termeni* sau la *nivel științific* ; apoi, pentru că nici *termeni[i]*, nici *nivel[ul] științific* nu pot cuprinde o *informare precisă* etc. ; apoi, pentru că nu se înțelege dacă propoziția relativă de la sfîrșit se referă la *termeni* sau la *operațiile de atelier* ; în fine, pentru că participiul *exprimate* este fals acordat în gen dacă se leagă cu *termeni* și este impropriu ca înțeles, deoarece operațiile de atelier nu se pot exprima prin noțiuni, ci numai prin cuvinte (noțiunile fiind niște conținuturi, iar nu niște forme de exprimare). Autorul acestei fraze nu și-a stăpînit îndeajuns ideea și n-a ajuns la claritate. Dacă el s-ar fi constrîns să se exprime în fraze scurte, atunci și-ar fi analizat mai bine ideile, și textul lui ar fi cîștigat în limpezime.

Astfel, dacă un scriitor nu este destul de stăpîn pe ideile sale și dacă nici o altă nevoie literară nu-l obligă să întrebuințeze construcțiile sintactice foarte dezvoltate, frazele scurte sînt preferabile, deoarece acestea îl silesc să-și analizeze ideile și-i dăruiesc în schimb claritatea : cea dintîi calitate a unei comunicări de idei, scrise sau vorbite.

1955

CONTEXTE LEGATE ŞI NELEGATE DIN PUNCT DE VEDERE STILISTIC

Analiza stilistică aplicată asupra unor texte literare are de a face nu numai cu unităţi sintactice relativ simple, cu propoziţii şi fraze, singurele pe care le studiază gramatica, dar şi cu legături mai mult sau mai puţin întinse de propoziţii şi fraze, cu contexte pe care gramatica le lasă, de obicei, în afară de preocupările ei. Studiul lingvistic al contextelor este, deci, în măsură să pună în lumină fapte sintactice mai puţin observate. În cele ce urmează, vom analiza cîteva din aceste fapte, considerîndu-le ca pe nişte procedee ale artei literare, adică drept mijloace de a exprima atitudinile scriitorilor faţă de obiectul comunicării lor.

Un prim tip de contexte este cel în care vorbitorul sau scriitorul exprimă legăturile logice dintre frazele sale. Dau un exemplu de context astfel legat, spicuit în M. Kogălniceanu :

„Proiectul de lege al Comisiunii centrale este votat de opt membri căci ceilalţi opt membri au votat contra luării în consideraţiune a lucrării comitetului, ori au fost absenţi. Aşadar, o legiuire de o asemenea mare importanţă nu a fost votată decît de jumătate din corpul legislativ de la Focşani. Această majoritate deşi a votat, însă n-a văzut, însă n-a revăzut nici una din legile actuale. Ba, ce este mai curios, moldovenii n-au cunoscut nimic din legile Ţării Româneşti, şi muntenii n-au cunoscut nimic din legile Moldovei, şi, cu toate acestea, şi unii şi

alţii au făcut o lege rurală, unică pentru ambele principate, lege rurală care astăzi, domnilor, vi se înfăţişează ca rezultatul acelei reviziuni cerute de Convenţiune şi ţintitoare de a îmbunătăţi soarta a trei milioane de români."

Contextul este împrumutat discursului pronunţat de Kogălniceanu în Camera deputaţilor, la 25 mai 1862, despre ***Îmbunătăţirea soartei ţăranilor***. Autorul lui este un orator, cineva care susţine o cauză, vrea să dovedească ceva : netemeinicia şi injustiţia proiectului de lege votat cu doisprezece ani mai înainte de Comisiunea centrală de la Focşani. În acest scop, el grupează argumentele capabile să dovedească teza sa, făcîndu-le să se urmeze într-o ordine menită să ducă la o concluzie constrîngătoare prin evidenţa ei logică. Frazele acestei context se leagă, deci, prin conjuncţii sau locuţiuni adverbiale şi conjuncţionale : *aşadar, ba ce este mai curios, cu toate acestea*. Ideile exprimate în diferite unităţi sintactice care alcătuiesc contextul stau în legături concluzive sau adversative. Oratorul arată, după enunţarea unei stări de fapt în prima frază, concluzia care se impune în fraza următoare, introdusă prin : *aşadar*. Această concluzie indică, de fapt, şi un raport de opoziţie, oratorul vrînd să spună că, deşi proiectul de lege votat de Comisiunea centrală are o mare însemnătate, el n-a fost votat decît de jumătate din membrii Comisiunii. Expresia acestei opoziţi se intensifică în frazele următoare, introduse prin locuţiunile adversative : *ba ce este mai curios şi cu toate acestea*. Proiectul de lege al Comisiunii centrale apare astfel, pînă la urmă, ca rezultatul unei hotărîri nesusţinute de o majoritate importantă, fără temeinică pregătire, necorespunzătoare în toate felurile nădejdilor ce se puseseră într-însa. Contextul reproduce, deci, dezvoltarea gîndirii logice pînă la punctul în care se impune concluzia urmărită : necesitatea de a reveni asupra hotărîrii Comisiunii centrale. Astfel de contexte legate apar nu numai în operele oratorilor politici sau juridici, dar şi în expunerile ştiinţifice. Ele manifestă o atitudine logică în vorbitorii sau scriitorii care le folosesc.

Nu totdeauna scriitorii adoptă aceeaşi atitudine faţă de obiectul comunicării lor şi, mai ales, nu o manifestă

totdeauna cu aceleași mijloace. Apar atunci alte tipuri de contexte legate. Unul dintre acestea este obținut prin procedeul desemnat în vechile tratate de retorică cu termenul de *anafora* : coordonarea obținută prin repetarea aceluiași cuvînt sau a aceleiași legături de cuvinte la începutul unor fraze succesive. Dau, în această privință, un exemplu din Tudor Arghezi : *Cuibul rîndunicii* (în volumul *Poarta neagră*, f.a., p. 229 și urm.) :

„Cînd omul va îngrămădi atîta știință încît să nu-i mai rămîie inteligenței lui nici un mister, cum va mai primi el să trăiască, să se supuie și să aștepte desfășurarea și finalul unei vieți de mai înainte cunoscute ?

Omul are norocul că găsește la fiecare veac drumul, și după ce a dat în direcția unei singure erori toată cultura pe care inteligența lui putea să o producă, adoptă cu ușurință alta, croiește un drum nou după o descoperire, sau se întoarce la altul, părăsit de mult, cu alte speranțe. Omul are norocul că poate greși cît mai des, fără părere de rău, cu neadormitul vis de o perfecțiune actuală și viitoare. Omul are norocul că se distrează... că muncește mai mult decît cercetează și că moare în definitiv la timp, aducînd cîte foarte puține firimituri, într-o mie de ani, din marele necunoscut."

Deși contextul acesta este alcătuit în împrejurări și cu un rost atît de felurit față de acela care a dat naștere textului spicuit mai sus în Kogălniceanu, el păstrează totuși un anumit caracter retoric. Contextul cules din scrierile în proză ale lui Tudor Arghezi este articulat dintr-o întrebare și un răspuns, dintr-o întrebare pe care autorul și-o pune și din răspunsul pe care și-l dă. Este, deci, reproducerea unui moment dintr-o dezbatere intimă, fragmentul unui soliloc. Autorul își pune întrebarea : „Cum va mai primi el (omul) să trăiască ?" Răspunsul arată care sînt, după părerea autorului, motivele omului de a trăi. Partea finală a contextului are, deci, caracterul unei enumerări acumulative, în care fiecare element al enumerării este introdus prin legătura anaforică : „omul are norocul". Dar și enumerarea acumulativă, și anafora sînt procedee retorice. Autorul nu urmărește să producă în cititorul său o convingere prin gruparea unor argumente

logice, ci s-o impună printr-o metodă retorică de intensificare, adică pe calea acumulării și a repetiției. Legătura dintre diferitele momente ale gîndirii sale nu se mai face prin exprimarea raporturilor logice (concluzive, adversative etc.), ci prin repetarea anaforică a aceleiași asociații de cuvinte. Avem, deci, de a face cu un alt procedeu de legare a unui context, corespunzător unei alte atitudini scriitoricești.

Este o caracteristică incontestabilă a anumitor opere indicarea cît mai discretă a legăturilor unui context, simțite, desigur, ca prea greoaie în formele lor conjuncționale. La unii scriitori, legăturile se fac prin adverbe, cum este posibil mai ales în proza narativă, ca în următorul context din Mihail Sadoveanu : *Răzbunarea lui Nour* (*Opere*, I, 1954, p. 9) :

„Stăpînea în Moldova Bogdan Încrucișatul, care moștenise de la tatăl său — după cum spun bătrînii — vitejia la război și credința în biserică. Țara, înălțată și întinsă sub Ștefan cel Mare, stătea încă tare. Războinicii albiți în furtunile bătăliilor își odihneau ciolanele trudite și priveau cum popoare nouă de viteji trec pe pămîntul strămoșesc ducînd foc și sabie la dușman.

Pe atunci dușmanul neîmblînzit era Leahul. Bogdan-vodă, plecînd în pețit în Polonia, ceruse o prințesă de la curte, să-i fie doamnă. La început purtat cu făgăduinți, apoi respins, pregătirile de nuntă se schimbară în pregătiri de război. Paloșul și focul intrară în țara vrăjmașă.

Atunci, între cele două țări nu mai fu hotar. Sîngele curse șiroaie și în pămînt străin și pe pămîntul Moldovei ..."

Pasajul apare la începutul unei povestiri, cînd scriitorul stabilește cadrul lui temporal. După prima frază, care fixează, în chip cu totul general, momentul, povestitorul înmulțește notele datării, legîndu-le de prima frază prin adverbe sau locuțiuni adverbiale temporale : *încă* (în sens temporal), *pe atunci, atunci*. Formele adverbiale *la început, apoi* leagă fraza în care apar cu aceea care o precede. Legăturile acestui context se fac, deci, numai prin astfel de mijloace. Este un exemplu de context legat prin expresia relațiilor de timp, normal într-o povestire, adică într-o compunere în care faptele urmează a fi

înfățișate în succesiunea și simultaneitatea lor. Povestitorul nu-și propune să argumenteze și să convingă, de aceea se poate restrînge la indicarea singurelor relații temporale pentru a închega contextul său.

Elementele de legătură sînt încă mai puține într-un text din Odobescu, dar de data aceasta este vorba de o descriere. Iată acest text *(Pseudo-Kyneghetikos, Opere*, E.S.P.L.A., vol. II, p. 152) :

„A fost, fără îndoială, un vînător inspirat și a știut să mînuiască bine arcul și săgețile artistul subt a cărui daltă s-a mlădiat statua Dianei de la Luvru, acea mîndră și sprintenă fecioară de marmură, care s-avîntă, ageră și ușoară, sub crețurile dese ale tunicii ei spartane, scurtă în poale și larg despicată la umeri. O mișcare vie și grațioasă a grumazului a înălțat capu-i, cu perii sumeși la ceafă în corimb, și pe fruntea-i coronată cu o îngustă diademă se strecoară cu un prepus de mînie. Peplul îi înfășoară, ca un brîu, talia zveltă, și cutele veșmîntului ascund sînu-i fecioresc ; dar brațele-i goale, unul se încovoaie în sus ca să scoată o săgeată din cucura de pe umeri ; celălalt se reazimă pe creștetul cornut al ciutei. Ce neastîmpăr va fi făcînd pe zeiță să calce așa iute pămîntul sub crepidele-i împletite pe picior ca opincile plăieșilor noștri ? Pe cine amenință ea cu darda împenată ce ea atinge cu degetele-i delicate ? Trămite ea, oare, în cîmpii etolici ai Calidonului pe mistrețul uriaș care va muri înjunghiat de mîna regescului vînător Meleagru ? . . . Cugetul ei e o divină taină."

Descrierea de mai sus este întregită din fraze care se referă la același obiect : Diana de la Luvru. Scriitorul pare a avea tot timpul sub ochi obiectul descrierii, în legătură cu care înmulțește observațiile și reflecțiile lui. Deși numele monumentului descris nu mai apare începînd cu a doua frază, scriitorul exprimă referirea la el prin forma neaccentuată a pronumelui în dativ — *i* (în *capu-i, fruntea-i, sînu-i, brațele-i*). Tactul scriitoricesc îi arată lui Odobescu că, la un moment dat, trebuie să împrospăteze amintirea obiectului descrierii sale. Procedează atunci la o nouă indicare a obiectului : *zeița* (Diana de la Luvru), la care vor continua să se refere pronumele folosite, în forme accentuate (*ea, ei*) sau neaccentuate (*i*).

Odobescu făcea parte din rîndul scriitorilor cărora disciplina clasică a stilului le impune expunerea unei idei complete în fiecare unitate sintactică a contextului lor. În adevăr, dacă analizăm pasajul de mai sus, întîlnim în fiecare din frazele care îl compun cîte un tablou relativ complet : al statuii în general, al mișcării ei, al veșmintelor, al atitudinii ei. Bogatele perioade arborescente, care alcătuiesc una din caracteristicile cele mai izbitoare ale stilului lui Odobescu, au apărut din nevoia de a exprima în fiecare unitate sintactică o idee întreagă : o nevoie pe care el o împărtășea cu mulți dintre scriitorii clasici. Totuși Odobescu nu procedează prin notarea unor trăsături succesive fără preocuparea de a stabili legătura acestora. Scriitorul este conștient că, prin descrierea sa, el trebuie să obțină imaginea unui întreg simultan. Între diferitele trăsături notate, el înmulțește, deci, expresia legăturilor. Și de unde un scriitor mai nou ar fi renunțat, poate, la ele, ușurînd textul său de o sarcină nu întru totul necesară, Odobescu nu pregetă să exprime relațiile dintre feluritele lui unități sintactice, dînd descrierii sale însușirea unui context legat.

Am amintit mai sus substituția unui nume prin altul : *Diana de la Luvru*, prin : *zeița*. Substituția numelui este un alt procedeu de legătură a contextului. Îl semnalez, din multele locuri în care poate fi întîmpinat, la Mihail Sadoveanu (*ibid*., p. 10), unde „boierul Pavel Nour" este substituit de două ori, o dată prin „bătrînul" altă dată prin „omul acesta" : „În vremea aceea, boierul Pavel Nour, fost hatman al lui Ștefan-vodă, retras în cuibul lui aproape de hotar, se trezi împresurat de cetele leșilor. Bătrînul, în calea focului, rămase neclintit ; numai își ceruse de la vodă feciorul : cu el se simțea în stare să ție piept oricui . . . Omul acesta fusese în tinerețe uragan nedomolit. Acuma, deși bătrîn și nins, în trupu-i drept și falnic ardea un suflet de flacără." Deși Sadoveanu leagă și el, adeseori, prin referire pronominală *(trupu-i drept)*, nu abuzează totuși de acest mijloc a cărui insistentă folosire dă o anumită monotonie a stilului lui Odobescu. Scriitorul găsește în substituția numelui un procedeu de legare a contextului fără sacrificiul varietății lui.

Interesant este de observat tendința unor scriitori de a elimina legăturile contextului, unitatea acestuia stabilindu-se în mintea cititorului fără ajutorul vreunei sintagme. În *Țara de dincolo de negură (Opere*, II, B.P.T., p. 67) G. Topîrceanu scrie : „Au venit gîștele ! Vestea cea mare ne-a umplut de neastîmpăr pe tovarășul meu și pe mine, fiindcă amîndoi avem pasiunea vînatului de baltă. În fiecare an, la începutul primăverii, o viață nouă și zgomotoasă se abate prin stuhurile bălților mari dinspre Ungheni. Un norod nenumărat de gîște și gîrlițe, sosite în lungi stoluri migratoare din ținuturi necunoscute... pun stăpînire odată cu dezghețul pe toată revărsarea apelor și împărăția trestiilor dintre zăvoaiele Prutului și matca cea înșelătoare a Jijiei. Sus, pe culmea dealului din față, castelul prințului Sturza, alb și ireal ca palatul lui Papură-vodă, pare un miraj proiectat în văzduh de lumina apelor..."

Pe culmea dealului din fața cui ? Scriitorul nu dă complinirea așteptată, dar cititorul înțelege că este vorba de culmea dealului din fața peisajului descris mai înainte : „împărăția trestiilor dintre zăvoaiele Prutului și matca cea înșelătoare a Jijiei". Aceeași situație găsim și în contextul (*ibid.*, p. 71) : „Nici tovarășul meu, așadar, nu-i om ca ceilalți oameni. Pe lîngă însușirile vînătorești care-l deosebesc de muritorul comun, natura a pus în firea și-n făptura lui multe ciudățenii și contraste. Mare la trup, te-ai aștepta să fie din această pricină greoi și stîngaci în mișcări. Dar nimeni nu îndură mai ușor truda unei zile de vînătoare. Iar cînd un iepure sau o prepeliță îi sare la distanță potrivită, pușca parcă face parte din trupul lui ; nici nu-ți vine să crezi cu ce vioiciune năprasnică o duce la umăr și, ca un Jupiter în miniatură, trăsnește lighioana măruntă din fugă. Simțurile lui sînt tot atît de agere." Tot atît de agere ca cine ? Se înțelege că tot atît de agere ca mișcările descrise mai înainte. Complinirea regăsită nu corespunde vreunui cuvînt anumit sau vreunei legături anumite de cuvinte a contextului, ci unei reprezentări globale sugerate de text. Complinirea regăsită corespunde uneori, dacă nu unui cuvînt anumit, unei fraze întregi.

Așa se întîmplă cînd Topîrceanu scrie (*ibid.*, p. 69) : „Rostul vînatului de baltă cere ca în fiecare luntre să nu ia loc decît un singur vînător cu luntrașul lui. Dacă stau doi pușcași într-o luntre se încurcă unul pe altul și nu fac nici o ispravă. Barnea, care cunoștea bine această rînduială, se legă că ne va găsi el încă un luntraș priceput..." În contextul de față, „această rînduială" nu substituie vreo expresie particulară, ci situația descrisă mai înainte, într-o frază întreagă : „Rostul vînatului de baltă cere ca în fiecare luntre să nu ia loc decît un singur vînător cu luntrașul lui." Analiza contextelor lui Topîrceanu pune, deci, în lumină procedeul nou al eliminării complinirilor prin care legătura contextelor tinde să se desfacă. Acest nou procedeu, într-o bucată de proză descriptivă, manifestă atitudinea unui scriitor care transcrie impresiile sale fără preocuparea mereu trează de a introduce expresia lor într-o structură logic-gramaticală riguroasă. Avem în fața noastră un scriitor care nu urmărește decît să nareze și să zugrăvească. Această situație creează particularități sintactice ale contextului cu repercusiuni stilistice evidente.

Pînă a ajunge la formele nelegate ale contextului, o etapă intermediară o constituie acele contexte în care legătura se face numai prin repetarea aceluiași fel al frazelor după înțeles, de pildă, al frazelor interogative sau exclamative. Citim în Odobescu, *Pseudo-Kyneghetikos* (*ibid.*, p. 148) : „Pentru ce să nu combatem erorile răspîndite în public de reaua-credință sau de fanfaronada unora ? De ce, chiar în materie de vînătoare, să nu hotărîm marginile posibilului ? Pentru ce să nu arătăm celor ce voiesc a se scrie printre vrednicii ostași ai Sfîntului Hubert la ce punct al orizontului vînătoresc sfințește soarele putinței și începe să licurească fonfengherul îndoielnic al fantasticelor plăsmuiri ? La ce mintea și gura să nu fie drepte, tocmai la aceia cari cu ochiul și cu mîna nu pot să dea greș ?" Nici un element sintactic nu leagă aceste felurite fraze între ele în afară de categoria lor unitară, în afară de faptul că toate sînt deopotrivă fraze interogative. Contextul cu coloratură umoristică vrea să întemeieze nevoia de a limita renumita pornire spre lăudăroșenie a vînătorilor și o face prin

o serie de întrebări retorice, adică de întrebări care impun răspunsul, de data aceasta afirmativ. Felul frazelor după înţeles este aici singurul element sintactic de legătură al contextului.

Contextul poate fi cu totul dezlegat în descripţii, unde unitatea tabloului se poate închega din singura juxtapunere a frazelor, fără nici un element sintactic de legătură, aşa cum putem întîlni, de pildă, la Em. Gîrleanu, *Din lumea celor care nu cuvîntă (Opere alese*, B.P.T., p. 226) : „În odaie e tăcere. Prin fereastra deschisă soarele scoate sclipiri din sticlăria de pe poliţi. În faţa iconostasului clipeşte candela. Pe masa din mijloc stă deschis, uitat acolo de către copiii sfinţiei-sale, un ceaslov vechi, scorojit şi unsuros. O musculiţă cît o gămălie, strălucitoare ca un licurici, intră bîzîind să caute ceva dulce de gustat. Zboară încolo şi-ncoace" etc.

Nu totdeauna descrierile manifestă caracterul unei astfel de juxtapuneri. Odobescu zugrăveşte peisajele sale utilizînd numeroase elemente de legătură, ca în *Pseudo-Kyneghetikos*, din care citez încă o dată (*ibid*., p. 129) : „De cu zorile, atunci cînd roua sta încă aninată pe firele de iarbă, ea (căruţa) s-a pornit de la conacul de noapte, de la coliba unchiaşului mărunt, căruia-i duce acum dorul Bărăganul întreg — şi tocmai cînd soarele e dasupra amiazului ea soseşte la locul de întîlnire al vînătorilor. Mai adesea acest loc e o cruce de piatră, strîmbată din piua ei, sau un puţ cu furcă, adică o groapă adîncă de unde se scoate apă cu burduful. Trebuie să fii la Paicu, în gura Bărăganului, sau la Cornăţel, în miezul lui, ca să găseşti cîte o mică dumbravă de vechi tufani, sub care se adăpostesc turmele de oi la poale, iar mii şi mii de cuiburi de ciori printre crăcile copacilor. În orice alt loc al Bărăganului vînătorul nu află alt adăpost, spre a îmbuca sau a dormi ziua, decît sub umbra căruţei sale. Dar ce vesele sunt acele întruniri de una sau două ore, în care toţi îşi povestesc cîte izbînzi au făcut sau mai ales erau să facă, cum i-a amăgit pasărea vicleană, cum i-a purtat din loc în loc şi cum, în sfîrşit, s-a făcut nevăzută în zboru-i prelungit."

Mulţimea termenilor sintagmatici : *mai adesea, iar, în orice alt loc, dar, mai ales, în sfîrşit* — arată că absenţa

lor în descrierea lui Gîrleanu corespunde unui alt stil, unui anumit impresionism care, în epoca în care scriitorul îşi compunea schiţele sale, se afirma în pictură. După cum, în tehnica acestui curent, rigoarea compoziţiei, elementul logic, schema geometrică a grupării figurilor devin mai puţin evidente, tot astfel într-un context, ca acel al lui Gîrleanu, expresia logică a legăturilor dispare, scriitorul mulţumindu-se să noteze impresiile sale în ordinea în care i-au putut apărea.

Contextele dezlegate sînt, mai ales, folosite în expunerea lirică. Unităţile sintactice se pot urma aici integrînd ceea ce se numeşte „o atmosferă", dar fără preocuparea de a stabili relaţiile dintre ele. Totuşi nu trebuie să ne grăbim a recunoaşte un context nelegat pretutindeni unde constatăm absenţa expresiilor sintagmatice. Se poate întîmpla ca aceste legături să existe de fapt, lipsind numai expresia lor sau fiind înlocuită prin intonaţie. Aşa e cazul, de pildă, în *Noaptea de mai* de St. O. Iosif :

Plăsmuiri de basme
M-au împresurat ?
Aripi de fantasme
Poate-au scuturat

Aur peste ele ?
Cine dete oare
Strai de sărbătoare
Gîndurilor mele ?

Stau încremenit —
Parcă niciodată
N-am mai pomenit
Noapte-aşa-nstelată...

Strofele acestea reprezintă un fals context nelegat pentru că între diferitele lui unităţi sintactice există, de fapt, legături pe care ne este uşor să le aşezăm la locul lor, transformînd parataxa într-o hipotaxă. A doua frază a contextului citat poate deveni subordonata cauzală a celei dintîi dacă, dirijîndu-ne după înţelesul succesiunii lor, introducem un *deoarece* între ele. Între a doua şi a

treia frază, ca și între a patra și a cincea, se poate introduce, de asemenea, un *deoarece* sau un *căci*. St. O. Iosif aparținea unui moment din dezvoltarea artei literare în care era încă vie preocuparea de a compune, adică de a da o ordine logică expunerii, astfel încît între frazele sale pot fi regăsite elementele de legătură sintactică, chiar dacă acestea nu sînt exprimate. Interesant este de constatat faptul că, pentru a afla un context liric cu totul nelegat, trebuie să urcăm în timp pînă la Eminescu, în care putem afla în această privință un exemplu celebru : *Stelele-n cer :*

Stelele-n cer
Deasupra mărilor
Ard depărtărilor,
Pînă ce pier.

După un semn,
Clătind catargele,
Tremură largele
Vase de lemn :

Niște cetăți
Plutind pe marile
Și mișcătoarele
Pustietăți.

Stoli de cocori
Apucă-ntinsele
Și necuprinsele
Drumuri de nori.

Frazele cuprinse în aceste strofe și în altele următoare nu sînt legate prin nici un element sintactic și nici nu putem introduce un astfel de element de legătură între ele. Din punct de vedere stilistic, ele posedă totuși o convergență, și strofa care ne spune, în continuarea poeziei :

Floare de crîng,
Astfel viețile
Și tinerețile
Trec și se stîng.

ne face să înțelegem că toate imaginile exprimate în frazele anterioare ale contextului nu erau decît „exemple" menite să sprijine această concluzie lirică.

Problema lipsei elementelor sintactice de legătură în anumite contexte a fost de mult pusă. În vechile tratate de retorică și poetică un astfel de context nelegat lua numele de *asyndeton*. Stilistica modernă a văzut în asindetism o caracteristică a stilului liric. Se poate reconstitui, grupînd mărturii mai vechi sau mai noi, un interesant capitol din istoria stilisticii în legătură cu această problemă. Încă de pe la mijlocul veacului trecut, esteticianul Fr.Th. Vischer, un elev al lui Hegel, scria în *Estetica* sa (*Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, 1846, VI, ed. II, 1923, p. 211) : „Stilul liric, spre deosebire de cel epic, urmărește a-l face pe cititor mai mult să ghicească decît să exprime ceva cu claritate... și de aceea el nu se dezvoltă cu o liniște egală, ci progresează cu rapiditate și într-un chip întrerupt. Compoziția nu leagă reprezentările după ordinea lor obiectivă, ci preferă salturile, obținînd legătura acelor reprezentări prin unitatea subiectivă a sentimentului."

Aceeași observație, făcută însă în termeni lingvistici și cu sporul de precizare adus totdeauna de tratarea lingvistică a problemelor literare, apare la unii cercetători moderni, de pildă, la E. Elster, *Prinzipien der Literaturwissenschaft*, II, *Stilistik*, 1911, p 263 : „Preferința unui scriitor sau a unui poet pentru unul sau altul dintre felurile parataxei conjunctive are mare importanță stilistică : conjuncțiile spațiale și temporale sînt mai puțin abstracte decît cele logice, și printre acestea trebuie făcută deosebirea între conjuncțiile adversative (dar, totuși, numai) și conjuncțiile care exprimă cauza, finalitatea sau concesiunea ; acestea din urmă sînt cele mai abstracte și de aceea ele nu sînt la locul lor în poezie".

E. Ermatinger, *Das dichterische Kunstwerk*, 1923, p. 317, afirmă la rîndu-i că forma sintactică proprie poeziei lirice este „coordonarea, nu subordonarea", dar admite și unele forme ale subordonării, ca cele obținute prin adverbe de timp și loc.

E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 1946, p. 38-39, observă, de asemenea: „Limba în genul liric pare să renunțe la ceea ce a cîștigat în direcția clarității logice prin trecerea de la parataxă la hipotaxă, de la adverbe la conjuncții, de la conjuncțiile temporale la cele cauzale". Nu este totuși sigur că expresia legăturilor logice ale contextului este o particularitate a stilului liric, deoarece procedee asemănătoare am întîmpinat și în proza descriptivă.

De asemenea, nu este totdeauna adevărat că lirica renunță la expresia legăturilor logice. Eminescu scrie: „S-a dus amorul, un amic / Supus amîndurora, / Deci cînturilor mele zic / Adio tuturora"; și „Cu ochii serei cei dentîi / Eu n-o voi mai privi-o... / De-aceea-n urma mea rămîi — / Adio!"

Cercetările relative la structura contextelor a fost, în genere, neglijată. Ele se impun totuși.

De curînd doi cercetători sovietici, Finkel și Bajenov, în lucrarea *Limba rusă literară contemporană*, au făcut să culmineze capitolul consacrat sintaxei prin considerații asupra sintaxei contextelor. „Necesitatea lărgirii limitelor sintaxei, scrie Finkel și Bajenov, în sensul studierii legăturilor formale și semantice dintre propoziții complete sau dintre grupele lor, este cu totul evidentă și imposibil a fi negată". Cei doi autori au arătat, apoi, că procedeele de organizare a contextelor au și valoare stilistică.

În contribuția de față am încercat să stabilesc o serie de procedee a contextelor legate (legăturile conjuncționale, anaforice prin adverb și pronume, prin substituția substantivului, prin repetarea frazelor interogative) și a contextelor în desfacere sau nelegate (prin eliminarea complinirilor, prin juxtapunere, prin raporturi neexprimate, pînă la asindetismul total), caracterizîndu-le pe toate din punctul de vedere stilistic. Cîmpul de cercetări care se deschide în fața noastră merită să fie parcurs și adîncit în toate direcțiile.

1956

CONSTRUCȚII RETORICE, PARATAXE ȘI IMAGINI SUCCESIVE ÎN POEZIE

„La poésie n'est que l'éloquence dans toute sa force et avec tous ses charmes", scria Marmontel în ale sale *Eléments de littérature* (1867, I, p. 49). Vestitul literator al secolului al XVIII-lea, secretarul perpetuu al Academiei, exprima în felul acesta un adevăr al vremii sale. Luați, ne îndeamnă el, cuvîntul lui Priam la picioarele lui Achile din *Iliada*, pe acela al lui Sinon din *Eneida*, sau al lui Ajax și al lui Ulise, din Ovidiu. Ascultați-l pe Satan, din Milton, sau scenele dintre August și Cinna, din Corneille. *„C'est tour à tour, le langage de Démosthène, de Cicéron, de Massillon, de Bossuet, à quelque hardiesse près, que la poésie autorise, et que l'éloquence elle-même se permet quelquefois. Si l'on m'accuse de confondre ici les genres, que l'on me dise en quoi diffèrent l'* é l o q u e n c e *de Burrhus parlant à Néron, dans la tragédie de Racine, et celle de Cicéron parlant à César, dans la péroraison pour Ligarius?" (Ibid.)*

Numeroși sînt criticii zilelor noastre care și-au luat sarcina să răspundă la această problemă. Astfel, deosebirea care separă procedeele oratoriei de cele ale poeziei a devenit astăzi un loc comun al criticii. Îl întîlnim nu o dată la Thiery Maulnier, în paginile studiului său *Introduction à la poésie française* (1939). Paginile antologiei, care urmează *Introducerii*, au fost alese cu grija de a se evita accentele retorice, procedeele discursive atît de numeroase în operele vechilor poeți. Astfel, la capitolul

Malherbe nu figurează *Stances à Du Périer*, atît de admirate altădată, pentru motivul că „*elles paraissent oratoires et banales*“ (p. 81). „*Les articulations rationelles, élégantes et visibles, une rigueur analytique apte à épuiser les objets auxquels elle s'applique*“ sînt, după părerea lui Maulnier, proprii prozei, și nu poeziei.

Care va fi soarta lui Racine în această nouă perspectivă ? Se vor hotărî oare tinerii critici să-l sacrifice ? Procedeele retorice ale compoziției sale sînt într-adevăr foarte numeroase. Cu toate acestea poezia raciniană e sprintenă ; nu găsești în ea nimic greoi care să-ți amintească de fraza retorică. Spre a dovedi aceasta, unul din interpreții actuali ai lui Racine, Marcel Raymond, a ales următoarele versuri, rostite de Antiohus în *Bérénice* (I,4):

Pour moi, qui ne pourrais y mêler que des pleurs,
D'un inutile amour trop constante victime,
Heureux dans mes malheurs d'en avoir pu sans crime,
Conter toute l'histoire aux yeux qui les ont faits,
Je pars plus amoureux que je ne fus jamais.

Marcel Raymond constată generalizînd : „*Une syntaxe savante, infiniment souple, joint les éléments des phrases avec discrétion ; plus précisément elle les juxtapose, et c'est le courant de la pensée qui les fait entrer dans la même zone aimantée (Discours poétique de Racine*, în volumul *Génies de France*, 1941, p. 119).

Să fie aici o juxtapunere ? Nicidecum. Perioada citată e o construcție oratorică tipică, ale cărei propoziții subordonate se leagă strîns cu regenta. Construcția sintactică și impresia care se degajă de aici sînt definite de Marcel Raymond în cele ce urmează : „*Les appositions lui plaisent ; il attache à un participe une proposition entière ; ses compléments souvent semblent demeurer «en l'air» et leurs liaisons ne sont qu'esquissées. De là, ce merveilleux s u s p e n s qui nous laisse immobiles une seconde, incertains, jusqu'à ce que la pente se dessine et que le mouvement pour un instant retombe*“ (*op. cit.*, p. 120).

E cu neputință ca un cititor atent să nu descopere, în perioada despre care e vorba, grija pe care o pune Racine de a evita pronumele relative și locuțiunile conjuncționale de cauză. Racine este, fără îndoială, un autor retoric, dar

retorica lui știe să suprime legăturile logice care unesc propozițiile. Discursul lui dobîndește astfel acea ușurință aeriană pe care interpretul său modern a subliniat-o cu atîta satisfacție.

În sprijinul aceleiași reacțiuni împotriva procedeelor retorice ale poeziei clasice, s-a susținut că adevăratul tip al construcției lirice este parataxa, și nu hipotaxa. Cel puțin E. Staiger o afirmă în lucrarea sa *Grundbegriffe der Poetik*, 1946, p. 38—39 : „*Die Sprache scheint im Lyrischen auf vieles wieder zu verzichten, was sie in allmöhlicher Entwicklung von parataktischer zu hypotaktischer Fügung, von Adverbien zu Konjunktionen, von temporalen Konjunktionen zu kausalen in Richtung auf logische Deutlichkeit gewonnen hat*“.

Să încercăm a verifica observația lui Staiger la Eminescu, în cîteva din strofele sale (*Cînd amintirile*) :

A noastre inimi își jurau.
Credință pe toți vecii,
Cînd pe cărări se scuturau
De floare liliecii.

Putut-au oare-atîta dor
În noapte să se stingă,
Cînd valurile de izvor
N-au încetat să plîngă,

Cînd luna trece prin stejari
Urmînd mereu în cale-și
Cînd ochii tăi, tot încă mari,
Se uită dulci și galeși ?

Adverbul *cînd* se întîlnește de patru ori în cele trei strofe citate ! Dar Staiger, care proscrie construcțiile de cauză și de scop, le admite pe cele care indică timpul și opoziția. Dealtfel, regula este comună tuturor tratatelor moderne de poetică : E. Elster, *Prinzipien der Literaturwissenschaft*, II. Bd., *Stilistik*, 1911, p. 263 : „*Die Vorliebe eines Schriftstellers oder Dichters für die eine oder andere Art der konjunktiven Parataxe ist stilistisch bereits sehr bemerkenswert : die räumlichen und zeitlichen Konjunktionen sind weniger abstrakt als die logischen und unter*

diesen ist wieder ein Unterschied zu machen zwischen den adversativen (a b e r, d o c h, a l l e i n, u s w.) und denen die den Grund, die Folge oder die Einschränkung bezeichnen; diese letzteren sind die abstraktesten von Allen und sind daher in der Poesie wenig am Platze".

E. Ermatinger, *Das dichterische Kunstwerk*, 1923, p. 317, susţine şi el că forma proprie poeziei lirice este *„die Beiordnung von Hauptsätzen, nicht Unterordnung; Satzverbindung, nicht Satzgefüge"*; admite totuşi cîteva forme de subordonare cum sînt adverbele de timp şi de loc.

Pot, oare, versurile poetului român rezista severelor principii ale acestor critici? Adverbul are un înţeles net temporal doar în prima strofă: „A noastre inimi îşi jurau / Credinţă pe toţi vecii / — spune poetul — Cînd pe cărări se scuturau...", adică în timp ce liliacul îşi scutura floarea: notaţie lirică străbătută de o amară ironie, căci poetul ar fi trebuit să înţeleagă, la vederea acestei naturi în risipire, că jurămintele nu puteau fi veşnice! Chiar de la strofa a doua întîmpinăm însă o schimbare de atitudine: poetul nu poate crede că dragostea lui s-a stins, în timp ce natura, cu apele şi pădurile, a rămas aceeaşi. Contrastul între veşnicia naturii şi dragostea care piere este apoi subliniat în strofele următoare. Chipul iubitei este integrat printre elementele naturii (izvor, lună, stejari), nepăsătoare la zbuciumul poetului. Adverbele *cînd* din strofa a doua şi a treia nu mai au totuşi decît un sens temporal iluzoriu. Ele au, în realitate, un sens adversativ. Poetul vrea să exprime aici o opoziţie: cu toate că izvorul îşi murmură mereu plînsul, că luna alunecă mai departe printre stejari, iar chipul iubitei e încă plin de farmec, iubirea s-a stins totuşi. Există, aşadar, un contrast pe care Eminescu vrea să-l stabilească între fragilitatea sentimentelor şi perenitatea naturii. Aparent temporală, construcţia analizată este, în fond, adversativă, iar adverbul *cînd* are aci un dublu sens (o dată — temporal, altă dată — adversativ), o dedublare proprie limbii române.

Analiza strofelor citate ar justifica interdicţia pe care teoreticienii moderni ai lirismului au aplicat-o hipotaxelor, afară de mici excepţii (precum opoziţia şi copulaţiunea). Dar procedează, oare, Eminescu mereu în acelaşi

fel? Esteticianul român Liviu Rusu, care s-a ocupat de problemele acestea, a privit cu rezerve vestitele versuri ale lui Eminescu (*S-a dus amorul*):

S-a dus amorul, un amic
Supus amîndurora,
Deci cînturilor mele zic
Adio tuturora.

„Un fel de zdruncinătură parcă împiedică manifestarea în plin a viziunii lăuntrice. Motivul este acel *deci*, care reprezintă o formă de expresie nefirească limbajului liric" (*Estetica poeziei lirice*, 1944, ed. II, p. 143). Există totuşi un mijloc experimental de a verifica adevărul acestei afirmaţii: schimbarea formei iniţiale a versurilor şi constatarea rezultatelor. Să modificăm concluzia pe care Eminescu o sublinia prin adverbul *deci*, înlocuindu-l pe acesta cu conjuncţia *şi*, al cărei sens e pur copulativ:

„S-a dus amorul, un amic / Supus amîndurora, / *Şi* cînturilor mele zic / Adio tuturora".

Efectul este în chip evident micşorat. Simţim parcă nevoia acelei „zdruncinături", remarcată de Liviu Rusu. Forma „logică" a versurilor în versiunea originală corespunde atitudinii psihologice a pasionatului. Îndrăgostiţii raţionează uneori. Iar ceea ce încîntă în această strofă a lui Eminescu e tocmai articularea logică a frazei sale, care subliniază limpede hotărîrea energică a poetului. Lipsindu-ne de acest *deci*, înlocuit printr-un *şi*, strofa pierde din relief şi se îneacă într-o masă puţin expresivă. Dar Eminescu n-a folosit la întîmplare această construcţie subordonată care marchează concluzia. O construcţie asemănătoare se regăseşte şi la finele poeziei *Adio*, cu acelaşi rost de a pune în lumină gestul de despărţire:

Cu ochii serei cei dentîi
Eu n-o voi mai privi-o...
De-aceea-n urma mea rămîi —
Adio!

În tendinţa lor de a dezorganiza legăturile logice ale discursului poetic, poeţii nu s-au mulţumit numai cu

parataxa conjuncțională. Ei au mers mai departe și s-au servit de imagini succesive neunite prin vreo legătură logică sau gramaticală, dar străbătute de același sentiment. Procedeul acesta a fost identificat acum cîteva decenii de Tancrède de Visan, care dă ca exemplu (în *L'Attitude du lyrisme contemporain*, 1921, p. 120) versurile lui Maeterlinck din *Serres chaudes* :

O ces regards pauvres et las !...
Il y en a qui semblent visiter der pauvres un dimanche ;
Il y en a comme des malades sans maison ;
Il y en a comme des agneaux dans une prairie couverte de linges.

Dar e nevoie oare să ajungem la simboliști ca să stabilim acest principiu ? Chiar înainte, elevul lui Hegel, Fr. Th. Vischer, folosindu-se de experiența romanticilor germani, remarcase limpede faptul, scriind în *Estetica* sa (1846, VI, ed. II, 1923, p. 211) : *„Der lyrische Stil ist im Unterschiede vom epischen darauf gewiesen, mehr erraten zu lassen als auszusprechen, vom Äusseren auf das Innere zu deuten und daher nicht in gemessener Ruhe zu entwickeln, sondern rasch abgebrochen fortzuschreiten. Die Komposition verknüpft die Vorstellungen nicht nach ihrer objektiven Ordnung, sondern liebt Absprünge, die ihren Zusammenhang in der subjektiven Einheit des Gefühles haben und nur entfernt der relativen Selbständigkeit der Episode sich nähern können."*

Procedeul s-a bucurat însă de un mare succes mai cu seamă la simboliștii francezi. Marcel Raymond (în cartea sa *De Baudelaire au surréalisme*, 1933, p. 147) îl regăsește la Saint-Pol-Roux, al cărui poem intitulat *Le bouc émissaire* (1886) conține versuri ca acestea :

Le désert s'oubliait dans l'urne des margelles ;
La palombe ramait par les ors du matin ;
Les côteaux d'Ephraïm bêlaient dans le lointain ;
Un paradis montait des fientes de gazelles.

Poezia românească n-a rămas străină metodei lirice a imaginilor succesive. Astfel, Ilarie Voronca își uimea cititorii prin inepuizabila sa fantezie, capabilă să realizeze un număr ilimitat de imagini și de metafore. Bunăoară, fragmentul din poemul *Ulise*, 1928, reprodus în *Antologia poeților tineri* a lui Z. Stancu, e o lungă parataxă care se lipsește chiar de conjuncții sau adverbe, adică de instrumente gramaticale menite să dea versurilor o anumită construcție logică :

Pe umeri simți sărutul umbrei al părului
Noaptea își ridică leagănele ei de ape
Colinele își îmbracă șalurile de podgorii
Luna luminează străvezii mușchii fluviilor
De departe clopotele furtunilor aduc miresme
Și în hohotele pămîntului sînt trepte
Te afunzi te afunzi tăcerile se revarsă în cremene
Amintirile urlă în tine precum cîinii satului
Toamna dăruie năluci pe toate cărările
Cerul își umflă în păduri nările
Un arcuș apusul peste inima Ardealului.

Poetul renunță la punctuație și nu desparte nici măcar frazele, atît de puțin îl preocupă construcția logică a discursului. Fiecare din versurile sale e o propoziție de sine stătătoare, cu subiect, predicat și complement. Mai mult chiar. Cînd verbul n-are decît o utilitate strict copulativă, poetul se hotărăște să-l sacrifice. El va scrie de exemplu : „Un arcuș apusul peste inima Ardealului", unde verbul *este* e subînțeles între subiect și predicat. Acest procedeu stilistic s-a bucurat de o mare răspîndire printre poeții tineri, în versurile cărora putea fi întîlnit, în urmă cu două decenii, foarte frecvent.

Ar mai trebui să găsim un nume acestui procedeu nou, atît de deosebit de vechea construcție retorică și chiar de parataxă. O. Walzel l-a și găsit cînd a vorbit de „lirica fără conexiune" (*Lyrik ohne Zusammenhang*"). Walzel amintește în legătură cu acest fapt gluma făcută de un estetician care și-a propus să compare o poezie a lui Fr. Werfel cu alte două poezii, care nu erau de fapt decît începuturile poemelor din volumul *Das Stundenbuch* al lui R.-M. Rilke. Farsa aceasta inocentă nu ținea socoteală de faptul că, oricît de ilogice ar fi, imaginile succesive ale liricii noi sînt unite prin sentimentul care

le inspiră. Neputîndu-li-se contesta unitatea aceasta li s-ar putea nega ordinea succesiunii ? Am putea oare să citim, fără nici un neajuns, imaginile acestea succesive de la început la sfîrşit şi invers ? Ţin ele de acel gen de „lirică reversibilă“ *(umkehrbare Lyrik)* — un concept pe care l-au inventat adversarii poeziei moderne ? Walzel susţine că succesiunea versurilor în „lirica fără conexiune“ este indiferentă doar pentru văzul cititorului, dar nu şi pentru auzul lui. Urechea noastră înregistrează, în această succesiune de imagini, o anumită ordine imperioasă şi necesară, în strînsă legătură cu muzica versurilor pe care discernămîntul cunoscătorului nu poate să n-o remarce.

Dar o astfel de problemă depăşeşte cadrul lingvistic al poeziei. Merită totuşi să reţinem aici că „lirica fără conexiune“ e lipsită nu numai de expresia raporturilor logice, dar ea e despuiată chiar de orice reprezentare a vreunei legături logice. Adevăratele parataxe, deşi nu introduc nici o relaţie logică între propoziţii, ne oferă totdeauna putinţa să ne-o reprezentăm. Astfel, cînd cineva rosteşte fraza : „A plouat, o s-avem o recoltă bogată“, deşi elementul de legătură lipseşte, sensul logic care marchează consecuţia este subînţeles fără nici o greutate.

De unde urmează că relaţiile logice există cel puţin ca posibilitate în parataxe. Altfel stau lucrurile cu imaginile succesive care desfiinţează pînă şi acest sens logic subînţeles. Din această pricină, astfel de construcţii fără conexiune nu pot fi socotite ca parataxe. Ele sînt construcţii sintactice afective, pe care numai observarea limbii poeţilor le poate pune în lumină.

Ele sînt, în acelaşi timp, formele extreme ale dezorganizării logice a discursului poetic, caracteristice decadentismului, de care critica şi istoria literară trebuie să ţină seama în caracterizările lor relative la epocile literare în care astfel de forme au apărut.

1958

ETAPE DIN DEZVOLTAREA ARTISTICĂ A LIMBII ROMÂNE

Într-o cercetare publicată cu cîţiva ani în urmă, am încercat să arătăm că, în jurul anului 1840, limba literară română ajunge la formele ei durabile, adică la acelea folosite de toţi scriitorii epocii următoare şi la acelea care continuă să fie întrebuinţate de scriitorii şi oamenii culţi de astăzi. Am arătat astfel cum, pornind de la limba română a secolului al XVIII-lea, scriitorii primei jumătăţi a veacului următor au eliminat treptat turcismele şi grecismele, ca expresie a feudalismului înaintaş ; au introdus neologismele, mai ales romanice, corespunzătoare noilor noţiuni ale unei culturi superioare ; au fixat formele, adică au asigurat nivelul corectitudinii în vorbire ; au apropiat limba literară de limba poporului dînd astfel satisfacţie aspiraţiei către forme naţionale de viaţă. Grupînd exemple din jurul anului 1840, împrumutate din operele unor scriitori ca C. Negruzzi, I. Eliade-Rădulescu, Grigore Alexandrescu, V. Alecsandri, doveditoare deopotrivă a nivelului atins prin lucrarea de purificare, fixare, îmbogăţire şi înălţare a limbii, credeam să putem ajunge la următoarea concluzie : „Din momentul în care s-a fixat, şi bunele exemple ale scriitorilor din jurul anului 1840 s-au impus peste rătăcirile arătate, limba noastră literară a intrat în faza unei evoluţii precumpănitor estetice“.[1]

[1] *Din problemele limbii literare române a secolului al XIX-lea*, în vol : *Probleme de stil şi artă literară*, 1955, p 197

Această concluzie voia să sugereze ideea că, pentru fazele mai noi ale evoluției noastre lingvistice, problemele cele mai importante ale cercetării nu sînt acelea ale dezvoltării limbii literare, ci acelea ale stilului scriitorilor și al școlilor literare. Deși limba literară română n-a rămas nemișcată în răstimpul unui secol și mai bine de cînd a dobîndit trăsăturile ei moderne, ba chiar în ultimul deceniu și jumătate de cînd țara noastră a intrat într-o nouă orînduire socială, transformările limbii literare, mai ales întru cît privește vocabularul, sînt destul de notabile și merită să fie studiate cu toată atenția, se poate spune totuși că temelia lingvistică a exprimării culte în românește a rămas astfel precum a fixat-o secolul al XIX-lea.

Dar faptul că scriitorii au putut dispune la un moment dat de un instrument lingvistic ferm, suplu și bogat, le-a îngăduit acestor scriitori să se consacre expresiei originale a tendințelor sociale reprezentate de ei, ca și sentimentului și fanteziei lor individuale. Este interesant, în această privință, a compara între ele două texte provenite din reflecția scriitorilor asupra artei lor. Unul este al pașoptistului A. Russo, care scrie în ale sale *Cugetări*: „Dacă este ca neamul român să aibă și el o limbă și o literatură, spiritul public va părăsi căile pedanților și se va îndrepta la izvorul adevărat: la tradițiile și obiceiurile pămîntului, unde stau ascunse încă și formele și stilul; și de aș fi poet — aș culege mitologia română; de aș fi istoric — aș străbate prin toate bordeiele să descopăr o amintire sau o rugină de armă; de aș fi gramatic — aș călători pe toate malurile românești și aș culege limba".

După o jumătate de secol, Tudor Arghezi, pe atunci la începuturile lui, scrie în articolul programatic din revista *Linia dreaptă*: „Lumea întreagă simte și gîndește, dar nu fiecare om poate formula gîndirea și simțirea. Acțiunea artistului și fredonarea unei doine improvizate printre lacrimi, la gura căminului, au un același principiu, numai că poetul formulează în linii exacte. Dar trecînd peste durerile și bucuriile tale nu gîndești și pe ale — mai ales durerile — vecinului? Să admitem că poetul nu avu atîtea dureri cîte ni le spune! Le-am avut noi

și le găsim perfect chintesențiate în limba matematică a versului".[1]

Problema expresiei se pune ambilor scriitori; dar unul îi vede soluția în fixarea unei limbi literare prin alimentarea ei din izvorul popular, în timp ce celălalt preconizează soluția estetică prin găsirea formulării exacte pentru durerile și bucuriile tuturor. Comparația celor două texte arată schimbarea produsă în preocupările scriitorilor români în jumătatea de secol și mai bine care îl desparte pe Russo de Arghezi. În momentul literar al apariției acestuia din urmă nu se mai punea nici problema formelor și a vocabularului, nici aceea a combaterii purismului romanic, nici a găsirii mijloacelor pentru asigurarea gîndirii celei mai înalte. Toate aceste probleme își dobîndiseră de mult soluția; scriitorii se aflau acum în situația de a reflecta numai la posibilitățile lor artistice. Aceeași va rămîne situația și de aci înainte.

În paginile care urmează, ne propunem, deci, să înfățișăm singurele probleme artistice ale limbii în epoca următoare stabilirii formelor ei literare.

În acest scop vom alătura texte provenind din momente deosebite ale timpului, dar alese din cadrul acelorași forme literare. Vom încerca a arăta astfel uneori progresul, alteori numai deosebirile care s-au introdus în expresia marilor scriitori. Formele literare vor fi: 1. dialogul, 2. descrierea mediului natural, 3. descrierea mediului domestic, 4. portretul, 5. analiza psihologică, 6. analiza stărilor de societate.

DIALOGUL

Dialogul introdus în narațiune este un procedeu literar folosit de timpuriu de către scriitorii români ai secolului al XIX-lea. Progresele dialogului, adică ale transcrierii limbii vorbite, ar putea fi dovedite cu mai multă evidență dacă le-am urmări în literatura dramatică. În acest domeniu lipsa unui teatru național pînă la jumă-

[1] *Linia dreaptă*, I, nr. 3, 1904, p. 42—43

tatea secolului trecut a frînat creaţia ; dar aceasta a luat o dezvoltare rapidă, cu mari rezultate, odată cu apariţia unei scene naţionale.

Pentru a nu ne face, deci, sarcina prea uşoară, spicuind exemple dintr-un domeniu în care progresele dialogului sînt prea evidente, vom cita mai întîi un pasaj dialogat din nuvela lui C. Negruzzi, *Zoe* (1829), apoi tot dintr-o povestire, publicată după peste şase decenii.

În naraţiunea lui Negruzzi, Zoe pătrunde în camera lui Iancu şi descarcă asupra acestuia un foc de revolver, fără a-l atinge. Între cele două personaje se produce atunci un dialog, din care reproduc numai două replici : „— Doamne sfinte, strigă tînărul cunoscînd-o, tu eşti Zoe, cine ar fi putut crede ! Tu eşti care vrei să mă omori ! Aceasta e răsplata dragostei mele ? Vrei să mă omori ! Şi pentru ce ? — Pentru că eşti un nelegiuit, strigă fata cu un glas precurmat de suspinuri, pentru că mă vinzi, pentru că dispreţuieşti amorul meu şi pentru că ai gîndit că vei putea, după ce m-ai învăţat dragostea, după ce mi-ai arătat dulceaţa vieţii, să mă lepezi ca pe o jucărie ce nu-ţi place ! Nesocotitule ! pesemne că nu ştii că pe noi femeile dacă un paing ne sparie, moartea nicicum nu ne îngrozeşte ? Iată dovada vînzării tale, şi îi întinse un bilet scris pe o hîrtie roză. Ceteşte, ticălosule ! sau mai bine las' să ţi-l cetesc eu. Ascultă."

Examinarea acestui text arată că autorul ei nu este încă stăpîn pe mijloacele stilului oral. Deşi textul cuprinde, în prima replică, fraze exclamative, cum pot apărea în limba vorbită şi în focul dialogului, firescul acestor fraze este alterat prin calcuri franceze, de pildă, „tu eşti care vrei să mă omori", unde întrebuinţarea pronumelui relativ fără antecedent (*care* în loc de *aceea care*) reproduce o construcţie franceză ; de asemenea, conjuncţia *şi*, folosită nu pentru a exprima un raport de coordonare, ci cu valoare de adverb şi pentru a exprima indignarea, este o construcţie franceză. În această din urmă privinţă, *Gramatica Larousse* (1936, p. 393) citează o frază din Racine : *„Et vous prononcieriez un arrêt si cruel ?"*

Dar afară de aceste infiltraţii sintactice străine, textul lui Negruzzi dă impresia nefirescului şi prin faptul că

are un caracter retoric, dar nu oral. Retorismul acestui text, influenţat de procedeele narative romantice şi chiar ale realismului la începuturile lui, de pildă ale lui Balzac, pe care eroinele lui Negruzzi, ca şi acesta însuşi, îl citesc, rezultă din mai multe caracteristice. Remarc, mai întîi, repetarea anaforică a aceluiaşi cuvînt pentru introducerea unor propoziţii succesive : „pentru că eşti un nelegiuit", „pentru că dispreţuieşti amorul meu", „pentru că ai gîndit că vei putea" etc.

Stilul oral întrebuinţează parataxa ; eroii lui Negruzzi întrebuinţează însă hipotaxa, ca în următorul pasaj unde fraza este întreruptă pentru a intercala în ea un cuplu de propoziţii determinative, introduse prin *după ce* : „ai gîndit că vei putea", „după ce m-ai învăţat dragostea", „după ce mi-ai arătat dulceaţa vieţii, să mă lepezi ca pe o jucărie" etc. Prezenţa acestor procedee arată că Negruzzi, la începuturile lui, nu era încă stăpîn pe mijloacele stilului oral şi că dialogul lui este nefiresc. Negruzzi a depăşit, în scrieri ulterioare, dialogul retoric şi convenţional al începuturilor sale. Progresul acesta devine mai vizibil la scriitorii care i-au urmat.

Aleg, pentru a sublinia contrastul cu fragmentul spicuit din C. Negruzzi, un text de I. L. Caragiale. Nu-l aleg însă din schiţele alcătuite aproape în întregime din dialog, cum procedează acest autor atît de des şi cu un succes care a permis prelucrarea lor pentru scenă. Culeg textul din nuvela *Păcat* (1892), acela în care primarul Cuţitei povesteşte preotului Niţă idila dintre tinerii Mitu şi Ileana, o idilă menită să producă alarma cea mai teribilă în sufletul preotului : „Eu ştiam de la-nceput că o să fie-ncurcătură, zise Cuţitei cu zîmbetul obişnuit... Nici că se putea altfel... Întîi numai bănuiam — acu mi-aş pune capul... Stăi să vezi... Duminecă vreo două săptămîni, nu ştiu ce roboteam pin grădină... Numai ce să-i vezi veneau amîndoi dinspre gîrlă, trecea pe lîngă gard încet şi vorbea şoptit... N-am putut auzi mai nimic... Atîta doară mi s-a părut că zicea ea : «Nu te crez !» Da el zice : «O să vezi !» Am sărit repede din grădină şi pînă s-ajungă ei pe linie, cum umblau domol şi se tot opreau pe loc, le-am ieşit înainte la poartă... Se legăna alături, parcă mergea pe o apă... Era să treacă pe lîngă

mine făr' să mă vază. «Bună dimineața, fină», zic ; zice : «Sărut mîna, nașule.» «Da-ncotro ?» «Mergeam și noi la biserică... Ne-am întîlnit mai colea cu neica Mitu...» I-am tras cu ochiul, și zic : «Cale bună, fină.» El a trecut și s-a făcut roșu ca ardeiul ; dar ea, diavoloaica, a-nceput să rîză ; zice : «Sărut mîna, nășicule !» și a plecat amîndoi înainte."

Avem, deci, de a face cu o povestire prin reproducerea unui dialog. Procedeul este el însuși oral deoarece mulți povestitori, dinafară de sfera literară, obișnuiesc să nareze evenimentele prin reproducerea limbajului dintre personajele care propulsează evenimentele. Povestitorul apare cu rolul de a comenta evenimentele sau cu acela de a lua el însuși parte la acele evenimente, introducînd propria lui replică sau pe aceea a unui personaj al povestirii, așa cum se obișnuiește în astfel de împrejurări, prin verbele *zic, zice*. Orale mai sînt, în pasajul citat, variante regionale ca *pîn* (pentru *prin*), unele eliziuni ca *da* (pentru *dar*), *da-ncotro, făr'să mă vază* ; forme iotacizate ale verbului, caracteristice graiului muntenesc, ca *crez, rîză* ; lipsa acordului pentru verbele la imperfect sau perfectul compus pers. a III-a plural, de asemenea proprii graiului din Muntenia : (ei) *trecea*, (ei) *vorbea*, (ei) *se legăna, și a plecat amîndoi* ; locuțiuni, ca aceea cu rol introductiv : „stăi să vezi" ; expresii ca : „parcă mergea pe o apă" ; fraze eliptice, precum : „așa mîndri !" Contextul este construit prin simplă juxtapunere, fără indicarea raportului dintre fraze. Întreaga manifestare verbală a personajului lui Caragiale se caracterizează prin felul ei absolut firesc, rareori atins de povestitorii ceva mai vechi.

În timp ce Caragiale ajungea să noteze cu atîta fidelitate oralitatea, mai ales a orășenilor, Creangă obținea același rezultat în transcrierea vorbirii țăranilor moldoveni. Exemplul lor a stabilit procedee, adeseori reluate de naratorii ulteriori, astfel încît firescul în redarea limbii vorbite este una dintre particularitățile cele mai remarcabile ale artei prozatorilor români la sfîrșitul secolului al XIX-lea și în secolul al XX-lea.

DESCRIEREA NATURII

Pentru a urmări dezvoltarea artei peisajului în literatura română, citez mai întîi un pasaj din *Călătorie în Africa* (1855) de V. Alecsandri. Mai înainte de a atinge teritoriul Spaniei pentru a trece apoi în Africa Alecsandri călătorește cu diligența în sudul Franței, unde notează următoarea impresie de natură : „Acum umbrele nopții acoperiseră pămîntul, și copacii se zăreau ca fantasme din altă lume ce se alungau pe cîmpii, până ce se perdeau în întunericul depărtărei. Mii de stele străluceau pe bolta cerească ; unele cădeau de-a lungul ceriului, lăsînd o urmă argintie după dînsele ; altele se oglindeau în apa Adurului ; altele păreau că luneca ca niște mari brilianturi pe omătul din vîrful Pireneilor. Tot era în lume tainic și adînc-pătrunzător ; iar în tăcerea cumplită a naturii, în nemișcarea obștească ce ne încongiura, răpegiunea malpostei sămăna îndoită, tropotul cailor și sunetul zurgălăilor aveau ceva fantastic. Fanarele trăsurei aruncau înaintea lor, pe șosea, o pată lungă de lumină, în care caii se zăreau călcînd în picioare umbrele lor ce se încolăceau sub dînșii ca niște balauri negri. Îmi închipuiam că mă aflam în împărăția fantasmelor, răpit de carul unui geniu de noapte și urmărit de hîrîitul grozav a unor balauri nevăzuți. Însă luna se ridică încet pe marginea orizontului, și, la gingașa sa lumină, fantasmagoria peri într-o clipă."

Textul acesta aparține unei epoci în care scriitorii moldoveni foloseau încă variante regionale, ca : până, a *încongiura, răpegiunea, a ridica*, sau neologisme care nu s-au impus, ca *malposta* (după fr. *malle-poste*). Peisajul descris de Alecsandri n-are în narațiunea lui decît un rol de cadru ; este un decor care nu participă în nici un fel la întîmplările povestite de scriitor. Acest decor este stilizat fantastic, ceea ce aduce cuvintele din aceeași familie : *fantastic, fantasme, fantasmagorie* ; o serie urmată de cuvinte dintr-un sector lexical înrudit, aduse de comparațiile scriitorului, ca „geniu de noapte", „balauri" (de două ori). Retorismul, pe care l-am văzut apărînd în dialogul folosit de scriitorii aceleiași epoci, se introduce și în descrierea naturii, ca, de pildă, în con-

strucția enumerativă: „mii de stele străluceau", „unele cădeau", „altele se oglindeau", „altele păreau că lunecă".

Caracteristic pentru arta descriptivă a lui Alecsandri este și felul în care se succedă, într-o alternanță aproape regulată, frazele obiective și cele subiective, adică acelea în care verbul predicativ exprimă cînd un proces exterior, cînd un mod al simțirii sau al reprezentării povestitorului. Astfel, „umbrele... *acoperiseră* pămîntul", dar „copacii *se zăreau*"; „stele *străluceau*", „*cădeau*", „*se oglindeau*", dar unele „*păreau că lunecă*", „răpegiunea malpostei *sămăna îndoită*" (*adică*: părea îndoit de mare): „fanarele trăsurei *aruncau... lumină*", dar „caii *se zăreau* călcînd în picioare umbrele lor"; în fine, în timp ce scriitorul își închipuia că se află în împărăția fantasmelor, „luna *se ridică* încet".

Acest amestec al constatării obiective cu notarea impresiei subiective este un procedeu general în arta descriptivă a romanticilor. Subiectivitatea impresiei se introduce, dealtfel, în descripție și prin epitet, care, adaptîndu-se la caracterul fantastic al întregii descrieri, este ales din sectorul terifiant, fioros. Scriitorul respectă însă legea contrastelor reparatoare și, astfel, dacă tăcerea este *cumplită*, sunetul zurgălăilor — *fantastic*, hîriitul — *grozav*, lumina lunii este *gingașă*.

Trebuie să adăugăm că stilizarea fantastică și unele comparații și epitete sînt, pentru Alecsandri, mijloace generale de descriere, apărute scriitorului și în alte împrejurări. Astfel, cînd în timpul aceleiași călătorii, părăsește Franța și se îndreaptă cu vaporul către țărmurile Africii, stelele i se arată din nou ca „o ninsoare de diamanturi", razele soarelui la apus i se par ca niște „lungi șerpi de aur", marea este „îngrozitoare" și întreaga natură „se acopere cu o haină fantastică".

Folosirea acelorași mijloace în zugrăvirea unor peisaje atît de deosebite pune în lumină nu numai relativa sărăcie a artei descriptive a lui Alecsandri, dar și caracterul ei convențional. Înapoindu-ne la prima descriere citată vom adăuga, în fine, că sentimentul care o susține este mai mult o atitudine jucată. Scriitorul ne-a vrăjit un aspect fantastic al naturii, pe care îl denunță îndată ca o simplă iluzie, atunci cînd notează: „Umbrele fioroase

se făcură nevăzute, balaurii intrară în pămînt, și cruntul lor hîriit se prefăcu în nevinovatul horăit al englezului ce dormea cît șepte la spatele meu." Procedeul degradării sublimului terifiant în comic, după formula antică *parturiunt montes nascitur ridiculus mus*, este folosit de Alecsandri de mai multe ori și pune în lumină o anumită atitudine ironică, proprie în mod mai general artei literare a lui Alecsandri.

Ne găsim în fața unei arte peisagiste cu totul deosebite atunci cînd, înaintînd în timp cu o jumătate de secol, reținem în *Crîșma lui Moș Precu* (1904) a lui Mihail Sadoveanu următoarea descriere de natură, în care o inundație la începutul primăverii este evocată prin mijloace cu totul deosebite de cele ale înaintașului V. Alecsandri: „Zilele cu soare fierbinte veniră dintr-o dată. Zăpada se muie ca ceara, scăzu și dădu drumul izvoarelor de apă. Pămînt bătînd în verde prinse a se arăta ici-colo, pe costișe. Apoi prin hîrtoape se năpustiră șuvoaiele săltînd ca pe niște trepte, frămîntîndu-se și spumegînd. Iazul se umflă și ieși din matcă. Bătrînul și Zaharia ridicară toate stavilele de la opust. Valuri tulburi creșteau amestecate cu pale de fîn, cu strujeni și cu găteje. Se roteau fierbînd la gura larg deschisă, apoi odată se cufundau sunînd într-o cădere uriașă, într-un freamăt asurzitor, în nenumărate raze scînteietoare, într-o volbură de spumă. În ziua întîia, spre sară, apele suindu-se pînă la o palmă de drum, moșneagul începu a se îngrija. Noaptea, tatăl și feciorul nu putură să închidă ochii. Umblau ca niște umbre, cu fînarele, vărsînd dungi mari de sînge pe valurile negre. Dimineața, nu mai era chip. Zaharia încălecă și intră în Broșteni ca să caute oameni de ajutor, apoi, printre sătenii grămădiți în toate părțile și deșteptați de zvonul primejdiei, își rupse cale pînă la casa Anicăi. Într-un tîrziu, cînd coborî cu oamenii la zăgazuri, găsi pe bătrîn scoțîndu-și baba din moară. Pe ici, pe colo, pînza de apă se înălțase în șosea și se strecura în șerpi, furișîndu-se spre clinul de dincolo. Și deodată crăpă o parte din iezătura de lîngă opust. Apa clipoti într-un talaz mare, urnî îngrămădirea de pămînt, sălciile se clătinară, se lăsară într-o parte, se cufundară încet, iar undele, sfredelindu-se în surpături, horcăind în

goluri, se adunară ca pentru o luptă, se înălţară într-o izbire ca un grumaz încordat, şi, scurt, malul şi opustul se prăbuşiră. Apele răzbiră în urmă într-un şuier de furtună, şi duseră la vale grinzi şi scînduri, şi sălcii învăluite care se zbăteau în vîltori cu rădăcinile în sus ca nişte capete îngrozite cu pletele vîlvoi."

Cititorul care parcurge această pagină de la începuturile lui Mihail Sadoveanu nu poate să nu remarce adevărul şi exacitatea notaţiilor ei. Este o pagină de maestru. Nici o urmă de convenţie literară, de reţetă experimentată înainte şi moştenită dintr-o fază anterioară a creaţiei. Retorismul în descripţie a dispărut. Scriitorul se exprimă totuşi prin largi construcţii, îmbogăţite prin grupuri de predicate : zăpada *se muie, scăzu, dădu* drumul izvoarelor ; (valurile) *se roteau, se cufundau* ; apa *clipoti, urni* îngrămădirea de pămînt ; sălciile *se clătinară, se lăsară* într-o parte, *se cufundară* ; undele *se adunară, se înălţară* ; sau, prin grupuri de complemente : şuvoaiele se năpustiră *săltînd, frămîntîndu-se, spumegînd* ; valurile creşteau amestecate *cu pale de fîn, cu strujeni, cu găteje* ; valurile se cufundau sunînd *într-o cădere uriaşă, într-un freamăt asurzitor, în nenumărate raze scînteietoare, într-o volbură de spumă* etc.

Grupurile relativ egale de predicate sau de determinări introduc număr şi cadenţă în construcţie ; totuşi simţim lămurit că acest fel al construcţiei n-are un simplu rol ornamental, ci este provocat de nevoia scriitorului de a introduce precizie în descrierea sa. Nu mai simţim succesiunea propoziţiilor sau a elementelor lor determinative ca pe o enumerare retorică, ci ca pe aspectele sau fazele unui proces, evocat cu cea mai mare exactitate. Scriitorul observă cu toate simţurile, vede, aude, îşi reprezintă mişcarea. Vede *razele scînteietoare* ale valurilor, le aude *freamătul, şuierul de furtună* şi îşi reprezintă *lupta, prăbuşirea, izbirea*, pentru care găseşte o comparaţie în intuiţia corporală a *grumazului încordat*.

Nu cred că vreun alt scriitor înaintea lui Sadoveanu să fi primit de la natură un număr tot atît de mare de impresii, exprimate cu acelaşi adevăr. Scriitorul renunţă la procedeul tradiţional al alternării frazelor obiective şi

subiective, dar introduce totuşi omul în peisaj, pentru a învia descripţia naturii prin răsfrîngerea acesteia într-o sensibilitate omenească. Fantasticul aparenţei deţine un rol şi în această pagină descriptivă, dar ea nu mai este simţită acum ca produsul unei atitudini jucate, ci ca o viziune de al cărei adevăr subiectiv nu ne îndoim atunci cînd scriitorul vede rădăcinile smulse de şuvoi „ca nişte capete îngrozite cu pletele vîlvoi". Comparată cu faza atinsă de Alecsandri, descrierea naturii la Sadoveanu reprezintă un mare progres în utilizarea limbii noastre ca instrument al evocării poetice.

După marile succese ale artei peisagiste a lui Sadoveanu, descrierea naturii devine o categorie literară deseori cultivată de scriitorii români. Atingem însă o nouă fază a procedeelor de artă în această direcţie odată cu Geo Bogza în cărţi ca *Ţări de piatră, de foc şi de pămînt* (1939), *Cartea Oltului* (1945) sau *Meridiane sovietice* (1953).

Ceea ce aduce nou Geo Bogza în arta peisajului literar este expresia percepţiei ştiinţifice a realităţii, apoi a aspectelor ei legate de civilizaţia modernă şi de viaţa celor mai largi colectivităţi omeneşti. Geo Bogza este un artist socialist, şi, ca atare, modul propriu al concepţiei sale despre lume se vesteşte pretutindeni, la orice pagină am deschide vreuna din cărţile sale, prin variatele mijloace ale vocabularului şi ale imaginilor lui. În *Cartea Oltului*, unde scriitorul urmăreşte acest rîu de la obîrşii pînă la vărsarea lui în Dunăre, împreună cu peisajele pe care le străbate şi cu înfăţişările vieţii sociale ale oamenilor din acele locuri, Bogza şi-a împărţit cartea în mai multe capitole mari, pe care le numeşte „trepte" : „treapta minerală", „vegetală", „biologică", spirituală", „a istoriei", „a reîntoarcerii în cosmos". A pus, deci, la baza evocărilor sale o adevărată ontologie ştiinţifică, o concepţie relativă la dezvoltarea materiei în lume.

Paginile de faţă sînt consacrate însă caracterizării procedeelor de artă ale scriitorilor, aşa cum ele se arată în exemple limitate. Astfel de exemple sînt uşor de extras din orice punct al cărţilor lui Bogza. Iată, de pildă, întreaga atitudine şi unele din procedeele cele mai caracteristice ale scriitorului, ivindu-se încă din prima pa-

gină a *Cărţii Oltului*. Este vorba de descrierea panoramică a unui peisaj tipic din Ardeal : „Presărat cu cetăţi vechi, în ruină, şi cu turle de biserici, ascuţite, Ardealul îşi desfăşoară peisajele pînă la mari depărtări, sub semnul acestor străvechi şi elocvente construcţii. Durabile rezultate de piatră ale unor îndelungi eforturi unanime ; totdeauna deasupra a tot ce le este în jur, din orice parte a pămîntului văzute, ziua ele îl domină, iar noaptea îl împînzesc de mistere şi îi dau un sens. Sînt seri în care turlele ascuţite ale bisericilor par vechi şi primare antene, cu care oamenii acestor locuri au încercat, tot timpul veacurilor trecute, să prinză în auz ecoul adevărat al Universului, secreta şi via lui rezonanţă."

Ceea ce izbeşte mai întîi, parcurgînd această scurtă pagină descriptivă, este faptul că scriitorul nu porneşte de la o singură impresie, de la un act unic al observaţiei, ci de la mai multe impresii, pe care le leagă între ele pentru a obţine nu numai descrierea unui peisaj, dar şi reflecţia asupra lui. Scriitorul vede peisajul lui : ziua, noaptea şi seara. Actele particulare ale fiecărei contemplaţii au rămas în urmă, şi scriitorul le însumează acum pentru a extrage sensul general desprins din cele văzute. Atitudinea spectaculară întregită prin cea reflexivă este caracteristică pentru toată arta descriptivă a lui Geo Bogza. Scriitorul care are, în atîtea împrejurări, un puternic simţ al forţelor elementare, evocate cu prilejul fiecăreia din descrierile lui, zugrăveşte de data aceasta un peisaj construit „cu cetăţi vechi", „cu turle de biserici" ; termenul *construcţii* le subsumează pe toate şi pe acest termen îl asociază cu un epitet neobişnuit vorbind despre „elocvente construcţii". Prezenţa construcţiei în peisaj îi îngăduie să-şi reprezinte munca umană colectivă, „eforturi unanime" cărora li se datoresc cetăţile şi turlele. Peisajul nu este, dealtfel, văzut numai în singura clipă a observării lui, ci este reprezentat construindu-se în „tot timpul veacurilor trecute" ; este perceput, deci, printr-o categorie istorică, adică drept un lucru care s-a format treptat şi a jucat un rol permanent vreme de multe secole. În legătură cu rolul jucat în trecut de turlele bisericilor în viaţa „colectivităţilor umane", altă expresie care se va ivi numaidecît, apare şi o imagine împrumutată din tehnica modernă : turlele ascuţite îi apar ca nişte „antene" radiofonice, prin care închinătorii timpurilor vechi *prind*, ca la un post de radiorecepţie, „ecoul adevărat al Universului, secreta şi via lui rezonanţă". „Secreta rezonanţă", ca şi „elocvente construcţii" sînt asocieri destul de neobişnuite de cuvinte, în care epitetul surprinde nu numai prin raritatea lui, dar şi prin faptul că este luat într-un sens nou, metaforic, impus, poate, de modele franceze.

Influenţa franceză se arată, dealtfel, nu numai în această folosire, oarecum neaşteptată, dată unor cuvinte destul de răspîndite, dar şi în unele forme ale construcţiei, ca, de pildă, în construcţia partitivă „noaptea îl împînzesc de mistere", sau în „sînt seri" (adică : există unele seri). Abateri sintactice caracteristice, decurgînd de data aceasta dintr-un izvor intern, din proza lui T. Arghezi, remarcăm şi în separarea atributului de substantivul lui, ca în „turle de biserici, ascuţite", un procedeu de dislocare sintactică prin care expresia dobîndeşte mai mult relief.

Prozator modern, cu atitudini reflexive, lucrînd cu categorii istorice şi filozofice (universul), mişcîndu-se în lumea de reprezentări a civilizaţiei, a muncii, a tehnicii moderne prin care sînt anexate artei literare sectoare noi ale vocabularului şi o imagistică inedită, Geo Bogza a creat o etapă nouă a descrierii literare.

MEDIUL DOMESTIC

Pictura interioarelor, a lucrurilor grupate de oameni în jurul lor şi care îi determină şi îi exprimă, adică ceea ce obişnuit se numeşte o „natură moartă", este o categorie literară apărută relativ tîrziu la scriitorii români. Cu tot marele rol pe care evocarea mediului domestic îl deţine în realism, începînd cu Balzac, scriitorii noştri s-au oprit abia în faze mai noi în faţa acestei teme. Al. Macedonski este unul dintre cei dintîi care au cultivat-o, de pildă, în *Casa cu No. 10* [1] : descrierea

[1] *Literatorul*, 5, 1883.

unei case care, indicată numai prin această simplă și incompletă determinare, sugerează cititorului că este vorba de o casă oarecare, cum vor fi fost, desigur, nenumărate în epoca scriitorului, deci o casă a cărei specială expresivitate provine tocmai din faptul că n-are nimic deosebit în alcătuirea ei externă și internă. Macedonski va evoca, deci, poezia aspectelor umile, cotidiene și banale, cum scriitorii realiști făceau de cîteva decenii.

După ce ni se descrie înfățișarea exterioară a *Casei cu No. 10* de pe o stradă oarecare, aparținînd unor locatari rămași necunoscuți, ni se înfățișează și una din camerele ei : „Peșchire, frumos lucrate cu borangic și cu flori de mătase în față, atîrnate în piroane, dau ocol odăilor ; perdelele de la fiece fereastră sînt de tibet cu o parte albastră și cu alta conabie sau roșie, marea modă de pe la 1816 pînă la 1830. Iar pe măscioara lucrată în sidefuri, alături cu *Vestitorul Țerei românesci*, se mai află pe o tăviță verde, înfățișînd în poleieli și în fețe ducerea la geamie a sultanului Mahmud, o mică ceașcă într-un zarf de argint din care iese aromaticul abur al unei cafele pe care rar o mai putem bea astăzi."

Avem, deci, de a face cu descrierea unui interior așa cum l-a format influența turcă în epoca feudalității noastre, evidentă prin atîtea detalii ale decorului, dar și prin moravurile oamenilor care locuiesc în cadrul lui, mărturisite prin prezența ceștii de cafea, a ciubucului amintit în continuarea pasajului. Scriitorul susține sugestia mediului domestic oriental prin cuvintele de origine turcească grupate de el, dintre care numai *borangic* s-a menținut în limbă, în timp ce *peșchir*, *zarf*, *conabiu* deveniseră învechite chiar în epoca lui ; cuvinte cărora li se alătură însă și unele cu vechi accepții, menite să sprijine arhaismul impresiei, ca *față*, *fețe*, probabil în înțelesul de *culoare*. Este evidentă prezența omului în acest mediu domestic, a liniștii patriarhale de care se bucura, a unora din deprinderile lui, a regimului politic din care descindeau înaintașii lui, oameni trăind în cadrul împărăției lui Mahmud, dar și a timpurilor noi de deșteptare națională, despre care vorbește foaia *Vestitorul Țerei românesci*, lăsată din mînă de cititorul care a ieșit tocmai pe ușă.

Această prezență nevăzută a proprietarului *Casei cu No. 10* alcătuiește adevăratul interes al pasajului, compus în restul lui cu o preocupare mai mult istorică sau etnografică, prin descrierea exactă a obiectelor, ca într-un catalog de muzeu, sau prin considerația generalizatoare : „marea modă de pe la 1816 pînă la 1830", prin care scriitorul iese, de fapt, din cîmpul evocării literare propriu-zise și pătrunde într-un domeniu al științei. La fel notația „aromaticul abur al unei cafele pe care rar o mai putem bea astăzi" sparge cadrul impresiei momentane, singura care ar fi trebuit reținută, și introduce o referință la împrejurări trecute, deci o atitudine propriu-zis istorică, însoțită de scriitor prin expresia, dealtfel discretă, a preferinței acordate de el trecutului. Cu toată alunecarea spre decorația muzeală și etnografică și spre istorism, scurta descripție a lui Macedonski este o pagină de maestru prin interesul ei lexical, prin alegerea și alăturarea imaginilor, dar mai ales prin expresia prezenței umane, cu toate implicațiile ei sociale, prin care mediul domestic descris dobîndește suflet și viață.

Macedonski a dat de mai multe ori evocări de naturi moarte, „nuvele fără oameni" — cum le numește într-un rînd. Stabilind modelul, determină o serie întreagă de pictori literari ai naturilor moarte, printre care amintesc pe I. A. Bassarabescu. În *Cît ține liturghia* (din *Nuvele*, 1903), cucoana care a plecat să asculte slujba la biserică și-a lăsat pustiu interiorul, unde lucrurile continuă să vorbească despre deprinderile ei. Este indicată mai întîi atmosfera generală, cu o sensibilitate ascuțită care percepe temperatura, starea atmosferică, tăcerea, lucrurile eterogene cărora li se atribuie, prin personificare, simțiri umane : „Răcoare ca într-o chilie ; și nici o muscă, abia una mai înnegrește într-un punct olanul văruit al sobei ; toate în casă tac de frica furtunii." Pasajul începe prin fraze nominale : „răcoare ca într-o chilie ; și nici o muscă", apoi o retușare care aduce un verb, fiindcă de data aceasta e vorba de a nota o mișcare : a muștei care „înnegrește... olanul... sobei", creînd un contrast indicat prin relevarea : „olanul văruit al sobei". Se adaugă notațiile atmosferice, după care urmează un șir lung de

fraze nominale, unde eliminarea verbului trebuie să susţie impresia de imobilitate a unei vechi existenţe, fără evenimente, supravieţuind cu umilitate neantul ei.

„Ce de lucruri pe scrin! Un neseser cu oglinda spartă; parcă l-a furat somnul lîngă perniţa cu nisip ce-i stă de straje, albăstruie, ieşită la soare, cu mătasea destrămată, plină de ace, gata să muşte. La rînd, un fier de frizat, un pieptene mare de os îngălbenit; lîngă el: un mototol de păr castaniu, strîns, înnodat; apoi un borcan cu alifie vînătă, pe jumătate plin, păstrează pe buze urme de degete" etc. Toate aceste obiecte sînt indicate fără expresia vreunei relaţii dintre ele, fără verbe şi fără complinirí, pînă la ultima frază care, prin singurul ei verb *(păstrează)*, aduce mărturia îndeletnicirii atît de vane a cochetei bătrîne care-şi îngrijeşte tenul, în lumea ei de nimicuri, unde ostilitatea generală a vieţii, aşa cum o poate simţi o fiinţă eşuată, este figurată simbolic prin perniţa „de ace, gata să muşte". Mulţimea şi concentrarea notaţiilor, puterea lor sugestivă, felul atît de meşteşugit ales al construcţiilor mărturisesc despre progresele obţinute douăzeci de ani după Macedonski, în direcţia evocărilor de interior.

Tudor Arghezi le va cultiva şi el în epoca următoare, şi este interesant a spicui, din paginile lui în proză, una din aceste evocări pentru a constata ce s-a putut adăuga, ca sensibilitate şi forme de expresie, peste ce obţinuseră scriitorii anteriori. Alegem o pagină dintr-una din bucăţile adunate în volumul *Ce-ai cu mine, vîntule?* (1937): „În odăi, pulberea electrică a singurătăţii se urzeşte punct cu punct cu praful umbrei cernut prin lumină, şi ţărîna timpului, dulce la gust şi nesimţită la pipăit, le tîrăşte neturburat în neant. Grinzile de stejar, zidurile de piatră, covoarele, jilţurile şi cărţile ard fără văpaie şi cu scrumuri mobile în focul rece al topirii de sine. De toate uşile coridorului s-a prins un sol al tăcerii, cu degetul pe buze, desinat cu cărbune, şi prin geamurile lor, în odăi, se zăreşte mişcîndu-se vălul moale al uitării."

Macedonski dăduse, împreună cu zugrăvirea unui interior, în acompaniamentul ei asociativ, ceva ca o viziune a dezvoltării ţării în secolul trecut. I. A. Bassarabescu restrînge perspectiva evocării sale, făcînd ca lucrurile să vorbească despre o existenţă particulară, faţă de care socialul apare totuşi ca ostilitate declarată existenţelor care nu ştiu să se lupte, dar mai ales ca indiferenţă a mediului unde lucrurile se adună fără noimă şi oamenii îmbătrînesc.

Perspectiva se deschide foarte larg în descrierea lui Arghezi, unde răsună ceva ca sentimentul foarte generalizat al neantului universal şi invincibil, fiindcă atinge materialele cele mai tari: stejarul şi piatra. Pentru a vrăji procesul aneantizării unui interior închis, izolat de viaţă, scriitorul foloseşte epitete contradictorii cu numele pe care le determină, ca „focul rece", sau arderea „fără văpaie", apoi o bogată sinonimie: *praf, ţărînă, scrumuri, topire de sine, cărbune* — asociate cu nume pe care nimeni nu le mai legase cu ele, în metafore inedite, ca „praful umbrei", „ţărîna timpului", „scrumuri mobile" (ale combustiei lucrurilor îmbătrînite).

Dezvoltarea metaforică şi, am spune, excesul acestei dezvoltări sînt o caracteristică prin care Arghezi se diferenţiază atît de izbitor de scriitorii premergători. De asemenea, acuitatea lui senzorială, la fel de neobişnuită dacă o comparăm cu tot ce s-a produs mai înainte, leagă abstractul cu concretul, ca atunci cînd ni se vorbeşte de „ţărîna timpului, dulce la gust şi nesimţită la pipăit", obţinînd nu numai imagini greu de reprezentat, dar şi abstruzitate în construcţie, mai ales în prima frază, unde predicatul „le tîrăşte" nu apare destul de limpede la cine se referă. Artist modern, hipersensibil, el cere limbii să exprime mai mult decît putuse da înainte, o disociază de graiul vorbit şi obţine un stil scriptic, cu mijloace rafinate ale evocării, dar pîndit de primejdia artificiului şi obscurităţii.

PORTRETUL

Portretul literar este cultivat încă de primii scriitori ai secolului al XIX-lea. Costache Negruzzi dă în *Fiziologia provinţialului* (1840) un portret generalizator, în felul *Caracterelor* lui La Bruyère. Scriitorul zugrăveşte o categorie socială generală, prin trăsături văzute, prin

care învie deopotrivă figura, ca și moravurile modelului său : „Provințialul îmblă încotoșmănat într-o grozavă șubă de urs ; poartă arnăut în coada droșcii, înarmat cu un ciubuc încălăfat și lulea ferecată cu argint ; șuba de urs, arnăutul și ciubucul sînt cele trei neapărate elemente a boierului ținutaș ; fără ele nu se vede nicăiuri. Figura lui e lesne de cunoscut ; cele mai adese este gros și gras, are fața înflorită, favoriți tufoși și musteți răsucite, dar pre lîngă aceste firești podoabe, natura, ca o miloasă mumă, a răspîndit asupra-i și «un nu știu ce» care vorbește mai tare ochilor ispitiți decît orice altă ; «un nu știu ce» care face a fi destul să-l vezi ca să-l cunoști și să ghicești din ce ținut sosește, sau din ce bortă iese ; «un nu știu ce», în sfîrșit, care te face să rîzi cum îl zărești."

Negruzzi folosește, deci, asociații tipizate de cuvinte ca „față înflorită", musteți răsucite", „miloasă mumă", cuplul de adjective-adverbe „gros și gras", foarte răspîndit în limba franceză, de unde împrumută și locuțiunea substantivată „un nu știu ce" *(un je ne sais quoi)*, prin care P. Bouhours, în secolul al XVII-lea, denumea, împotriva raționalismului clasic al lui Boileau, impresia greu de definit a frumuseții. Negruzzi cere, deci, mijloacele sale limbii vorbite, și expunerea sa, în *Fiziologia provințialului*, ca și în *Un poet necunoscut* (1838), unde portretul individual al lui Daniel Scavinschi este topit în narațiunea despre viața și moartea acestuia, se desfășoară în stilul unei pălăvrăgeli amabile, în care figurează deopotrivă ironia, calamburul, digresiunea.

Pe la 1880, Ion Ghica răspîndește, în *Corespondența* sa cu V. Alecsandri, sumedenie de portrete, mai ales ale unor originali ai vremurilor mai vechi, despre care povestește. Poate fi extrasă din *Corespondența* lui Ion Ghica o galerie întreagă de caricaturi, desenate în maniera lui Daumier, prin felul în care evocarea figurilor, reduse la puține trăsături, se asociază cu aceea a pitorescului vestimentar, pentru care găsește termenii potriviți în terminologia merceologică a începutului de veac. Iată, în acest sens, portretul așa-zisului *Prințipul Zamfir*, maniac, aciuat pe lîngă boierimea bucureșteană : „Era un om între două

vîrste, mai mult bătrîn decît tînăr ; gros la burtă, alb și rumen la față și cu mustățile rase ; purta pantaloni de nanchin galben cu capac, băgați în cizme unguresti cu pinteni, jiletcă vărgată, frac cafeniu cu bumbi de metal cu pajură împărătească, cravată roșie de pambriu, în care intra bărbia cu totul, pînă la gură, lăsînd să iasă de o palmă două colțuri ascuțite de guler scrobit. Din buzunarele jiletcei atîrna de o parte și de alta, zornăind, două lanțuri groase cu chei și peceți mulțime. Era «prințipul Zamfir», amicul intim și nedezlipit al banului Pană Filipescu." Descrierea procedează, deci, prin acumularea enumerativă de trăsături în construcții juxtapuse, completînd în mod succesiv portretul, căruia scriitorul îi dă în cele din urmă un nume, dezlegînd astfel enigma ciudatei arătări evocate mai înainte.

Pentru a depăși simplul pitoresc și portretul obținut prin însumarea treptată a trăsăturilor, înlocuite mai tîrziu prin formula caracterizatoare sintetică și o viziune a omului moral, trebuie să ajungem după 1900 la portretele lui N. Iorga, întrunite în seria volumelor *Oameni cari au fost*. Alegem, din nenumăratele care ar putea fi citate, pe cel al lui Ovid Densusianu, scris la moartea acestuia, în 1938. Scriitorul pornește de la ceea ce îi pare a fi trăsătura esențială a modelului său, ceva deopotrivă cu ceea ce H. Taine numea *„la faculté maîtresse"*. Această trăsătură ar fi fost, la Densusianu, neadaptabilitatea lui. Iorga o explică prin date ereditare, introducînd în portret caracterizarea succintă a înaintașilor lui Ovid, erudiții Aron și Nicolae Densusianu. Definește apoi firea neadaptabilă a modelului și termină printr-o frază nominală, prin care ni se deschide o perspectivă asupra trecutului neguros, greu parcă de determinismul unui neam întreg. Este o pagină de artă, vrednică a fi studiată în toate amănuntele ei : „Ovid Densusianu, care a plecat ca pe furiș din viața pe care n-a vrut s-o primească așa cum era, și n-a putut s-o domine așa cum el ar fi vrut, a fost, în societatea românească, preocupată de atîtea probleme și frămîntată de atîtea patimi, un neadaptabil. Aducea aplecarea către aceasta de la părinții săi, înșii oameni de mare discreție, plini de inteligență și chiar de talent, dar înainte de toate : feriți de lume. Ce splendid exemplar de romani-

tate ardeleană ; și în corp, în figură, era tatăl său, dacul cu părul și barba colilie, care a fost neînduplecatul și cu toată lumea indușmănitul, nu din ură, ci dintr-o necesitate sufletească specială, Aron Densusianu ! Ce călăreț singuratec, îmbătat de vîntul culmilor propriei închipuiri, i-a fost unchiul, Nicolae Densusianu, care găsise în Bucegi leagănul zeilor elenici ! De o precocitate extraordinară, erudit înainte de douăzeci de ani, de o stăruință fără păreche la lucrul metodic, fiind nepotul acelora, păstra aerul de familie. O mare voință de a se afirma, de a crea și a schimba, fără nimic din mijloacele, pe lîngă inteligența pe care o avea din belșug, necesare pentru a se atinge scopul. Menirea acestui nobil și tenace ambițios a fost să fie necontenit învins, și pentru aceasta i-a ținut necaz vieții, îndepărtîndu-se de dînsa, ca și cum subt nici un raport n-ar fi fost vrednică de el. Filolog, s-a vrut poet ; om de cabinet, a visat de un amestec în viața politică ; și, necontenit, cu picătura de sînge a înfrîngerii, se întorcea la el însuși. O operă senină lîngă un om torturat prin sentințe mai vechi decît însăși ființa sa."

Ceea ce îl interesează, deci, pe N. Iorga în portretul contemporanului său O. Densusianu este firea adîncă, realitatea morală a acestuia. În acest scop, portretistul întrebuințează termeni denumind însușiri sufletești, observate în modelul său sau în înaintașii din care proveneau felurile de a fi ale acestuia. Terminologia psihologică și morală era cu totul absentă în portretele anterioare, acelea zugrăvite de C. Negruzzi și Ion Ghica. Această terminologie este însă larg folosită de Iorga prin substantive ca : *discreție, inteligență, talent, închipuire, precocitate, stăruință, voință de a se afirma ;* sau prin adjective ca : *ambițios, învins* (în sens moral) etc. Pentru a exprima asemănarea dintre model și predecesorii lui, scriitorul folosește expresia „aer de familie", folosită în genere pentru a denumi identitatea trăsăturilor fizice ale membrilor aceleiași familii, dar care este luată aci în sensul moral, mai rar întîlnit. Expresia realității morale a omului adînc folosește uneori metafora cu mari rezonanțe poetice, ca aceea aplicată lui Nicolae Densusianu : „călăreț singuratec, îmbătat de vîntul culmilor propriei închipuiri", sau ca „picătura de sînge a înfrîngerii".

Iorga dorește să ne înfățișeze portretul unui „neadaptabil", după cum ne-o spune el însuși în primul paragraf al portretului, în acela în care stabilește tema compunerii lui. Relevînd în firea modelului o trasătură negativă, refuzul de a accepta viața așa cum i se înfățișa, neadaptabilitatea lui, scriitorul construiește portretul prin numeroase forme ale negației, ca verbul predicativ negativ : ***n-a vrut, n-a putut, n-a fost vrednică ;*** sau ca determinări adjectivale sau adverbiale negative, precum : ***neadaptabil, neînduplecat, nimic, sub nici un raport.*** Cînd n-avem de a face cu expresiile directe ale negației întîmpinăm cel puțin pe acelea ale opoziției, ale absenței sau ale diminuției, precum : ***indușmănit, pe furiș, învins.***

Omogenitatea sferei verbale a scriitorului este, deci, remarcabilă ; ea reprezintă o mare îndemînare în concentrarea și convergența mijloacelor de vocabular folosite de scriitor. Nu mai puțin vrednice a fi subliniate sînt construcțiile utilizate. Fiind vorba de a pune în picioare portretul unui om neadaptabil, în opoziție cu mediul său, scriitorul întrebuințează construcții adversative sau concesive, precum : „oameni... plini de inteligență și chiar de talent, dar... feriți de lume" ; „dacul... cu toată lumea indușmănitul, nu din ură, ci dintr-o necesitate sufletească" ; „voință de a se afirma... fără nimic din mijloacele... necesare" ; (deși) „filolog, s-a vrut poet" ; (deși) „om de cabinet, a visat de un amestec în viața politică".

Întreg portretul este susținut de reacția emotivă a pictorului lui, vizibilă în frazele exclamative : „Ce splendid exemplar" ; „Ce călăreț singuratec", pînă la fraza nominală și exclamativă finală : „O operă senină lîngă un om torturat prin sentințe mai vechi decît însăși ființa sa". „Operă... lîngă... om", deci alături de el, fără legături organice cu acesta, disociată de firea autorului și oarecum inexplicabilă prin această fire ; simpla prepoziție ***lîngă*** sugerează ceea ce, în viziunea portretistului, alcătuiește paradoxul existenței lui Ovid Densusianu.

Scriitorul nu exprimă în întregime conținuturile lui mentale ; pe unele dintre ele se mulțumește să le sugereze, declanșînd în cititorul lui bogate asociații printr-o

însemnare parcimonioasă, ca simpla expresie a unei relaţii în textul citat; modernitatea procedeului nu poate scăpa nimănui. Comparată cu portretele zugrăvite de scriitorii mai vechi, trebuie să remarcăm, în arta portretistică a lui N. Iorga, cucerirea propriu-zisă a domeniului intern, adîncimea morală a descripţiei, susţinută de o emoţie gravă şi înaltă, arta atît de rafinată prin complexitatea procedeelor, aşa de bine dominată prin introducerea mai multor factori de unificare, pe alocuri caracterul atît de modern al mijloacelor. Vechile portrete erau numai pitoreşti. Pătrunderea spre uman este caracteristica cea mai de seamă a artei portretistice a lui N. Iorga.

ANALIZA PROCESULUI PSIHOLOGIC

Descrierea stărilor interne în naraţiune apare odată cu primii romancieri ai secolului al XIX-lea. Bolintineanu în *Elena* (1862) introduce astfel de descrieri, precedîndu-le de semnul dialogului, reproducînd adică vorbirea interioară a personajului: „—Doamne, zise el (Alexandru). Ce este această femeie? Nu sînt un copil ce intră în lume pentru prima oară... Azi am voit să plec; şi cînd eram să pornesc, puterile mi-au lipsit... Nu este un simţimînt trecător ce se stinge îndată ce încetăm a vedea obiectul iubit... Eu sufer... este o patimă puternică... Am trăit... am fost în relaţii cu tot felul de femei frumoase, spirituale... niciodată nu am simţit atîta; ceea ce simt acum este un lucru straniu..."

Autorul reproduce, deci, gîndurile intime ale lui Alexandru, îndrăgostit de Elena, monologul lui interior; şi o face imitînd desfăşurarea vorbirii interne prin fraze juxtapuse, separate prin puncte de suspensie, care trebuie să înlocuiască expresia raporturilor logice şi gramaticale. În realitate, monologul interior al lui Alexandru are o structură logică fiindcă exprimă pe rînd motivele care-l fac pe erou să conchidă că simţămîntul său e „un lucru straniu". Ultima frază a textului citat este o concluzie şi vădeşte, prin prezenţa ei, caracterul logic al întregului. Printre argumentele înşirate de personaj pentru a ajunge la

încheierea sa, există şi unul care are un caracter generalizator şi se apropie de tipul maximelor: „un simţimînt ...se stinge îndată ce încetăm a vedea obiectul iubit". Personajul reflectează, deci, ca un filozof, ca un moralist, şi expresia „obiectul iubit" pentru femeia îndrăgită de el, o expresie destul de nefirească în monologul interior al unui amant, pune în lumină propria tendinţă a autorului către reflecţia generalizatoare morală, ca, de pildă, în pasajul: „Rezerva ce natura le-a dat (femeilor) mai mult decît bărbaţilor, şi pe care o practică prin instinct, le-a dovedit că niciodată un amor nu devine mai pasionat decît atunci cînd află stavile. Omul, ursit să dorească neîncetat, facultate necesară existenţei sale fizice şi intelectuale, se înţelege că îndată ce vede că i se realizează o dorinţă trebuie să se înturne către alta, şi prin aceasta chiar să nu mai ţie la cele realizate."

Raţionamentul psihologic generalizator se realizează prin fraze care prin verbul predicativ la timpul perfect par a rezuma un şir de observaţii particulare anterioare, apoi prin construcţii sintactice întinse care folosesc determinări apoziţionale succesive: „omul, ursit să dorească neîncetat, facultate necesară existenţei sale fizice şi intelectuale", sau prin alt şir de determinări ca în restul frazei finale citate. În lanţul termenilor filozofici sau psihologici utilizaţi de Bolintineanu (*rezervă, instinct, pasionat, existenţă fizică şi intelectuală, dorinţă*) notăm cuvîntul *facultate*, mult întrebuinţat de psihologia timpului.

Uneori analizele psihologice ale lui Bolintineanu sînt obţinute prin însumarea expresiei unor însuşiri generale, adevărate facultăţi ale vieţii morale, ca în pasajul: „Elena, graţie spiritului său natural de femeie, graţie educaţiei sale, graţie încă curăţeniei şi inocenţei sufletului său, printr-o rezervă demnă ce inspira stima şi respectul, nu avea să se teamă a fi învinsă cu atîta înlesnire". Psihologia Elenei se întregeşte, deci, din însuşiri generale: *spirit de femeie, curăţenie, inocenţă, rezervă*; şi reprezintă, ca atare, o structură statică, din care derivă atitudinile ei particulare: o împrejurare care se vădeşte, prin construcţiile cauzale introduse anaforic prin prepoziţia *gra-*

ție (din cauza), un neologism de origine franceză, introdus atunci, de curînd, în limbă.

Este interesant de observat că procedeele lui Bolintineanu rămîn multă vreme acelea ale descrierii procesului psihologic în operele romancierilor și nuveliștilor români. Către sfîrșitul veacului, B. Delavrancea utilizează, la rîndu-i, monologul interior al personajelor, dar cu o abilitate care lasă în urmă modelul stabilit de Bolintineanu. Iată, de plidă, în ***Paraziții*** (1893), monologul interior al lui Iorgu Cosmin, boem bucureștean, căzut în abjecție și mizerie: „Ce curios l-au privit doi domni! Desigur e descompus. Nu s-a uitat în oglindă. E și ridicul. Mai bine rămînea la Candian. Dacă s-ar întoarce?... Iar acolo? Să-i spuie că n-a mîncat, că n-are unde dormi, că nu se mai poate duce la... Imposibil... Nici o mînă curată care să-l susție, nici un cuvînt amical. Să scrie lui tat-său. Se caută prin buzunare. Nimic. Parcă i-a dat un rest de la birt? Unde l-a pus? După o noapte ca aceea, cum să-și mai aducă aminte? Se uită la ceasornic. Unu. Ceasornicul i l-a dat tat-său. Cît o fi scris bătrînul grăfier pentru acel ceasornic! Să-l amaneteze“ etc.

Deosebirea dintre felul în care Bolintineanu și Delavrancea transcriu monologul interior este evidentă. Bolintineanu menține însemnările lui la persoana I; acestea reproduc, deci, întocmai vorbirea personajului, pe cînd Delavrancea pune relatarea sa la persoana a III-a și adoptă, de fapt, stilul indirect liber, mult folosit de scriitorii naturaliști ai epocii. Însemnarea lui Delavrancea nu are, apoi, structura logică remarcată în pasajul citat din înaintașul lui; scriitorul mai nou imită, deci, mai bine felul descusut, neorganizat, al vorbirii interioare; totuși raporturile logice sînt uneori presupuse, dar nu sînt exprimate decît prin gruparea frazelor în context. Astfel, după fraza „nici o mînă curată care să-l susție, nici un cuvînt amical“, fraza următoare „să scrie lui tat-său“ este o concluzie, dar raportul concluziv nu este în nici un fel indicat. Interesant este la Delavrancea și felul în care amestecă reflecțiile personajului cu notația gesturilor acestuia („Se uită la ceasornic“). Din alternarea reflecției cu gesticulația, menținută apoi în tot pasajul, întregul dobîndește un adevăr care trebuie să-l înregistrăm ca pe unul din progresele realismului în literatura epocii.

Delavrancea a perfecționat, dar n-a inovat. Pentru a găsi inovații propriu-zise în analiza procesului psihologic, trebuie să ajungem la scriitorii dintre cele două războaie. Iată-l pe Camil Petrescu în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* (1930), descriind cum sublocotenentul Gheorghidiu, gelos pe tînăra lui soție, cere un concediu pe care un superior i-l refuză cu brutalitate. Gheorghidiu simte o revulsie afectivă, expusă la persoana I: „Am devenit livid și am surîs ca un cîine lovit, cerînd parcă scuze că înghit puneri la punct atît de grave. Dar peste cîteva clipe m-a cuprins o ură amară și seacă împotriva tuturor. Prostia pe care o vedeam mi-a devenit insuportabilă, pripit, ca o încălzire, și o iritație a pielii pe tot corpul. Nu așteptam decît să izbucnesc... Pîndeam un prilej, o cotitură de frază sau un gest, ca să intervin cu o aruncătură de granată. Totdeauna insuccesul mă face în stare să comit, după el, o serie interminabilă de greșeli, ca un jucător la ruletă care, încercînd să se refacă, mizează mereu în contratimp: de două-trei ori pe rînd roșu, și trece apoi pe negru tocmai cînd acesta nu mai iese, revine, și așa la nesfîrșit, cu îndîrjire. Sînt în stare să fac față, cu un sînge rece neobișnuit, chiar întîmplărilor extraordinare; pot transforma însă mici incidente în adevărate catastrofe din cauza unui singur moment contradictoriu. Eram acum destul de lucid ca să-mi dau seama că sînt aproape în pragul unei nenorociri... mă simțeam evadat din mine însumi, căzut ca pe un povîrniș prăpăstios.“

Citind această remarcabilă pagină de analiză, observăm că scriitorul nu mai descrie sentimente și facultăți generale, ci emoții, adică stări afective puternice și scurte, însoțite de modificări organice. Prin evocarea stărilor eruptive ale emotivității, pagina citată dobîndește mișcare și dramatism, o mare putere și influență asupra cititorului care își reprezintă stările descrise. Deși narațiunea se referă la împrejurări trecute, întrebuințarea consecventă a imperfectului *(vedeam, pîndeam, așteptam, eram, mă simțeam)* evocă stările în defășurarea lor și face, ca atare, pe povestitor și pe cititorul lui să și le reprezinte mai viu.

însemnarea emoției se însoțește de aceea a modificării organice respective, al cărei răsunet în conștiință este, după o cunoscută teorie psihologică, emoția însăși. Astfel, revolta care îl cuprinde pe Gheorghidiu îl face „livid“, apoi el simte „o încălzire și o iritație a pielii pe tot corpul“. Epitete rare vin să se asocieze cu expresia emoției, și aceste epitete sînt culese tot din sectorul expresiv al senzoriului organic; astfel, ura este „amară și seacă“. Ceea ce este caracteristic apoi este starea de dedublare a povestitorului-erou. Acesta trăiește emoțiile lui și, în același timp, el observă. Scriitorul este, deci, cum spune el însuși, un „lucid“: cuvînt care apare aici, ca și în alte multe locuri ale operelor lui Camil Petrescu, și alcătuiește, de fapt, unul din cuvintele-cheie ale acestui scriitor. Tendința de a se înțelege pe sine îl face să pună în legătură reacțiile lui momentane cu feluri mai generale de a fi ale alcătuirii lui psihologice și morale; dar pentru a le exprima pe acestea el nu recurge, cum făceau înaintașii lui, la expresia unor facultăți, la terminologia abstractă a eticii și psihologiei, ci la imagini, la metafore și comparații prin care stilul lui analitic dobîndește un caracter concret și sensibil, care constituie marca cea mai izbitoare a felului său de a scrie.

Astfel, în momentul de erupție a mîniei lui, el se compară cu cineva care este gata să intervină „cu o aruncătură de granată“; el dobîndește atunci impresia unui „jucător la ruletă“ care mizează în contratimp, și, pentru a exprima faptul că reacțiile lui scapă atunci de sub controlul rațiunii, scriitorul notează că se simțea „evadat din mine însumi (evadat, adică eliberat într-un mod oarecare ilegitim și primejdios), căzut ca pe un povîrniș prăpăstios“.

Imagismul în serviciul analizei psihologice este contribuția stilistică cea mai de seamă a lui Camil Petrescu în domeniul descrierii procesului intern.

DESCRIEREA STĂRILOR DE SOCIETATE

Încă de la începuturile romanului românesc, descrierea societății apare ca o parte însemnată a povestirii. *Ciocoii vechi și noi* (1863) de N. Filimon este un roman istoric fiindcă se referă la împrejurări de la începutul secolului, din vremea domniei lui Caragea, dar pătrunzătorul scriitor izbutește să depășească simplul pitoresc istoric și să se orienteze către înțelegerea societății descrise de el. Iată un text în care ni se narează procedeele de exploatare ale arivistului Dinu Păturică, devenit omul de încredere al unui notabil al zilei, postelnicul Andronache, cu care împreună jefuia pe postulanții la funcțiuni publice, punînd temeliile puterii și prosperității unei noi categorii sociale, politicienii cu atîta influență în tot timpul orînduirii burgheze care începea atunci: „Vestea despre influența ce din zi în zi dobîndea postelnicul Andronache la curtea lui Caragea se răspîndise atît de mult încît mai toți cei ce voiau să dobîndească vreo funcțiune publică nemeritată sau vreun favor de la domnie se îndreptau către casa atotputintelui fanariot, și prin dare de bani își împlineau dorința. Cată să spunem că în timpii aceia, ca în toți timpii, jafurile și mîncătoriile nu se făceau așa d-a dreptul. De la domn pînă la zapciu, toți pe atunci furau cu mijloace delicate și cu o iscusință atît de mare, încît hoțul își asigura inviolabilitatea și nu se expunea la umilire. Ca să ajungă aici, toți slujbașii mari și mici își aveau prepelicarii lor, cari căutau vînatul și-l aduceau înaintea vînătorului ca să-l jumulească. Postelnicul Andronache care făcea totul pentru interes nu crezu de cuviință a lăsa o asemenea frumoasă ocaziune fără a se folosi de dînsa; el, dar, inițiе pe Păturică în acest nou fel de hoție, și, din acea zi, nimeni nu mai dobîndi favorile curții decît prin mijlocirea postelnicului, sau, mai bine, printr-a lui Păturică, care le cîștiga de la fiecare treabă împlinită de două ori mai mult decît stăpînu-său.“

După aceste considerații generale asupra unuia din aspectele societății din epoca evocată de el, urmează povestirea unei scene menite să ilustreze considerațiile precedente: un postulant se prezintă la Dinu Păturică și, după ce amintește nenorocirile lui, solicită ajutorul care devine obiectul unei tranzacții fără nici o rușine. Scriitorul, care se slujește de narațiune și de dialog, se substituie astfel istoricului și gînditorului social întîmpinat în pasajul citat. Restrîngînd analiza numai la acest

text, întîmpinăm, mai întîi, un interesant document de limbă, prin cuvinte ale epocii *(domn, zapciu)*, prin forme ale neologismelor care nu s-au menținut *(influință* ; singular : *favor*, și plural : *favori*, pentru *favoare, favoruri* — acceptate mai tîrziu), compuneri și derivații părăsite azi *(atotputintelui)*, apoi alte neologisme și expresii, ajunse încă de atunci la forma lor durabilă, aparținînd terminologiei morale și juridice *(funcțiuni publice, mijloace delicate, inviolabilitate)*, verbul *a iniția* (pentru : a introduce pe cineva într-o știință sau a-l înzestra cu deprinderile unei arte sau ale unui meșteșug).

Privită în general, limba lui N. Filimon ni se pare, deci, destul de sigură, ajunsă aproape de toate formele ei moderne, cum este a tuturor bunilor scriitori ai epocii. Considerat în concepția pe care o mărturisește și în mijloacele lui de stil, textul citat vădește în autorul ei înțelegerea stării de societate evocate prin categorii morale. Filimon descrie procesul de formare a unei burghezii funcționărești mai înalte în vremea fanarioților ca pe rezultatul unor vicii, al unor însușiri sau al unor practici reprobabile din punct de vedere etic. Noii notabili erau niște *hoți*, puși pe *jafuri și mîncătorii*, însuflețiți numai de *interes*, nu lipsiți totuși de însușiri de inteligență și finețe : *mijloace delicate* și *iscusință mare*.

Progresele realismului critic vor aduce la noii scriitori o altă concepție și alte mijloace. L. Rebreanu în *Ion* (1920) prezintă, ca pe unul din firele principale ale povestirii sale, aspirația către stăpînirea pămîntului a țărănimii sărace, deposedate prin practicile variate ale exploatării ei. Astfel, Ion, fiul Glanetașului, care a pierdut pe rînd părți din moșioara lui, simte chemarea pămîntului într-un elan al cărui substrat economic nu este contestabil : „Sub sărutarea zorilor, tot pămîntul, crestat în mii de frînturi, după toanele și nevoile atîtor suflete moarte și vii, părea că respiră și trăiește. Porumbiștile, holdele de grîu și de ovăz, cînepiștile, grădinile, casele, pădurile toate zumzăiau, șușoteau, fîșîiau, vorbind un grai aspru, înțelegîndu-se între ele și bucurîndu-se de lumina ce se aprindea din ce în ce mai biruitoare și roditoare. Glasul pămîntului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare,

copleșindu-l. Se simțea mic și slab, cît un vierme pe care-l calci sub picioare, sau ca pe o frunză pe care vîntul o vîltorește cum îi place. Suspină prelung, umilit și înfricoșat în fața uriașului : — Cît pămînt, Doamne !... Totuși în fundul inimii lui rodea ca un cariu părerea de rău că din atîta hotar el nu stăpînește decît două-trei crîmpeie, pe cînd toată ființa lui arde de dorul de a avea pămînt mult, cît mai mult... Iubirea pămîntului l-a stăpînit de mic copil. Veșnic a pizmuit pe cei bogați și veșnic s-a înarmat într-o hotărîre pătimașă : trebuie să aibă pămînt mult, trebuie !“

Rebreanu renunță, deci, la considerațiile generale de felul acelora pe care ni le-a scos în față pasajul din Filimon. Povestirea nu mai este pentru Rebreanu ilustrarea unor considerații generale anterioare. Concepția sa socială se încorporează în povestirea însăși, încît nu-l mai întîmpinăm pe scriitor în dubla ipostază de istoric și gînditor pe de o parte, de narator — pe de alta. Ficțiunea literară a absorbit la el, în întregime, înțelegerea societății. Această înțelegere este călăuzită de categorii economice atunci cînd înfățișează peisajul în care se va desfășura drama lui Ion : „crestat în mii de frînturi, după toanele și nevoile atîtor suflete moarte și vii“, adică împărțit în loturi mici în regimul micii proprietăți țărănești. Într-un astfel de regim există posibilitatea creșterii dorinței aprige de proprietate. Contradicțiile sociale, conflictele de clasă sînt cunoscute eroului care „veșnic a pizmuit pe cei bogați și veșnic s-a înarmat într-o hotărîre pătimașă : trebuie să aibă mult pămînt, trebuie !“

Scriitorul înfățișează relația lui cu pămîntul rîvnit ca pe o relație mitică : pămîntul este pentru el un uriaș în fața căruia se simte „umilit și înfricoșat“. Această ființă uriașă trăiește ; holdele lui „zumzăiau, șușoteau, fîșîiau“, vorbeau un „grai aspru, înțelegîndu-se între ele și bucurîndu-se“. Personificarea este mijlocul stilistic prin care scriitorul arată ce anume este pămîntul : zeul, pentru eroul lui. Rebreanu vrea să învie, deci, realitatea ca imagine. El nu se mai mulțumește cu considerații generale asupra societății și nici cu montarea unei scene ilustrative a unei anumite concepții sociale, ca Filimon. El dorește

să învie realitatea, cadrul social al destinului lui Ion, ca imagine.

Imaginaţia în serviciul înţelegerii societăţii îl apropie pe Rebreanu de Camil Petrescu, ca pe reprezentanţii aceleiaşi epoci literare. Remarcabil ca mijloc de stil, este repetarea cuvîntului *pămînt* aproape în fiecare din sintagmele textului analizat („pămîntul... părea că respiră" ; „glasul pămîntului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului" ; „Cît pămînt, Doamne !" ; „fiinţa lui ardea de dorul de a avea pămînt", „trebuie să aibă pămînt"). Revenirea insistentă a aceluiaşi cuvînt, a cuvîntului-temă al întregului roman, introducerea lui în sintagme succesive, pe care le leagă între ele, creează un efect muzical şi este, în acelaşi timp, expresia obsesiei sub care trăieşte eroul. Descrierea stărilor obsesive, a stărilor de subconştient, este o trăsătură mai generală a artei scriitoriceşti a lui Rebreanu. În serviciul acestei tematici scriitorul înmlădiază instrumentul lui stilistic, prin reluarea în refren a cuvîntului-temă. Mijloace de stil, cum n-am mai întîmpinat în textele anterioare, apar astfel indicînd o modernizare a procedeelor de artă.

Este necesar, pentru a stabili o nouă etapă, să comparăm cu arta scriitoricească a lui Rebreanu pe aceea a unui scriitor din generaţia mai nouă, pe a lui Marin Preda în *Desfăşurarea* [1]. Reproducem, în acest scop, pasajul în care ţăranul Ilie Barbu, hotărît să intre într-o gospodărie colectivă, prilejuieşte autorului această pagină de analiză : „Ilie Barbu nu ştia mai mult decît alţii, ba chiar îi scăpau unele lucruri, cum era, de pildă, alegerea preşedintelui gospodăriei. Pentru el, principalul era că aveau să înceapă o viaţă cum nu mai fusese vreodată : să are, să semene şi să culeagă bucatele la un loc, apoi să le împartă după munca fiecăruia. Dar cum se vor petrece toate acestea, cine să aibă grijă ca lucrurile să iasă bine, cine să fie tras la răspundere dacă ceva are să iasă prost, toate acestea nu i se păreau lui Ilie nişte lucruri la care să se gîndească în mod deosebit. Principalul era că viaţa cea veche era lovită acum chiar în temelia ei. De-aci înainte oamenii se vor băga în seamă şi se vor împrieteni nu după cîte pogoane are fiecare, după cîţi cai, boi sau porci are fiecare, ci după cum au să muncească şi să se poarte în viaţa cea nouă care începea."

[1] Marin Preda, *Desfăşurarea*, ed. a III-a, E.S.P.L.A., Buc., 1958.

Ilie Barbu, ţăran sărac, nu mai este stăpînit, deci, de nevoia posesiunii individuale a pămîntului, de exaltarea acestei nevoi prin care pămîntul devine pentru el un zeu, un uriaş cu o viaţă proprie, imensă. Realitatea economică nu mai este pentru el o relaţie mitică, ci una pur socială, umană. Această relaţie produce forme de organizaţie şi activităţi corespunzătoare, prin care limba scriitorului se îmbogăţeşte cu termeni noi *(preşedintele gospodăriei* ; apoi în continuarea pasajului : *colectiv, gospodărie colectivă* etc.), sau cu expresii caracteristice, surprinse în graiul zilelor noastre (*a începe o viaţă [nouă], a avea grijă ca lucrurile să iasă bine, a fi tras la răspundere* ; oamenii se vor împrieteni *după cum au să muncească*). Noua orînduire apare, cu formele ei constitutive, chiar numai din examinarea limbii pasajului citat, redat în stil indirect liber, după cum o arată, printre altele, folosinţa atît de generalizată astăzi a adjectivului substantivizat *principalul* — pentru : lucrul principal, adică : faptul care atîrnă mai greu într-o anumită împrejurare. Scriitorul evocă, deci, situaţia socială a ţării, reproducînd gîndurile eroului său, pe alocuri chiar în formele zicerii acestuia, şi înfăţişînd, prin toate amănuntele descrierii sale, un om care trăieşte într-o realitate socială şi gîndeşte prin categoriile şi cu expresiile rezultate din formele de organizare ale noii orînduiri. Textul spicuit din naraţiunea lui Marin Preda este, deci, caracteristic pentru noua aşezare socialistă a ţării.

Alăturînd texte din epoci deosebite, alese începînd din momentul în care limba literară română a ajuns la formele ei moderne, şi grupîndu-le după afinitatea lor tematică, astfel încît comparaţia să devină posibilă, am putut înfăţişa nu numai cum ele oglindesc, prin particularităţile limbii, împrejurări sociale diferite şi concepţiile legate de ele, dar şi transformarea şi, în genere, perfecţionarea procedeelor de artă. În faza evoluţiei ei estetice, limba română a devenit un instrument din ce în ce mai perfect al reproducerii graiului viu în dialog,

al descrierii naturii și interiorului domestic, al zugrăvirii omului moral, al analizei psihologice și al înțelegerii societății, adică un instrument suplu și ingenios al exprimării realității. Comparat cu puterea de expresie a scriitorilor români cu un secol și jumătate sau două secole mai înainte, nu este posibil să nu constați creșterea extraordinară a posibilităților graiului nostru de a povesti, de a evoca, de a analiza. Aceste mari progrese le datorăm scriitorilor, și trebuie adăugat că ceea ce aceștia au cîștigat pentru arta lor a trecut și în deprinderile lingvistice ale tuturor românilor culți, înzestrînd limba lor cu precizie și mlădiere în exprimare.

Astăzi, cînd răspîndirea formelor literare ale limbii face mari progrese, ca o consecință a revoluției culturale, cercetarea contribuției scriitorilor în dezvoltarea limbii literare, mai cu seamă în faza evoluției ei propriu-zis artistice, alcătuiește una dintre temele cele mai însemnate ale științei noastre lingvistice și literare.

1961

ADDENDA

CURS DE STILISTICĂ [1]

[1] Note rezumative alcătuite de Valentin Lipatti, care prefațează astfel cele două *Cursuri de stilistică* :

„Țin să precizez că notele de față, întocmite doar pentru folosința mea, sînt departe de a fi o redare completă a cursului de stilistică al domnului profesor Tudor Vianu, care a avut bunăvoința de a-mi îngădui răspîndirea lor.

M-am străduit totuși să însemnez rezumativ ideile principale și exemplele caracteristice din prelegerile domniei-sale.

Graba în care au fost tipărite aceste note mi-a făcut cu neputință împlinirea unor lacune, inerente unei asemenea notări" (noiembrie 1944) (n. ed.).

I

1942—1943

PRELEGEREA ÎNTÎIA

OBIECTUL STILISTICII

A. Stilistica era în antichitate o ramură a poeticii și a retoricii. Astfel avem *Poetica* și *Retorica* lui Aristoteles, *De Oratore* al lui Cicero, tratatele lui Quintilianus ș.a.

Stilistica are ca obiect de studiu cercetarea stilului.

Nu orice stil e un stil literar. Avem astfel : stilul limbajului comun, care suprimă nuanțele sinonimice, n-are efecte de evocare. Spre deosebire de limbajul comun, avem limbaje cu efecte de evocare, cu stilul lor, diferite. Avem așa : limbaj de afaceri, limbaj medical, limbaj administrativ și, în fine, limbajul literar.

Desigur că figurile poetice (metafora, comparația, metonimia etc.) se găsesc în toate limbajele și stilurile ; dar în limbajul literar, artistul le întrebuințează într-un anumit scop și măsură ; el are o atitudine și un scop bine precizate.

Stilistica antică punea în lumină procedeele autorilor. Stilistica nouă, care e o ramură a lingvisticii, urmărește efectele stilistice în limba tuturor oamenilor, și nu numai în cea a autorilor. Există o stilistică a scriitorilor, o stilistică umanistică, care cercetează procedeele de stil ale scriitorilor de pretutindeni ; și există o stilistică națională, care exemplifică un idiom anume.

Vom studia stilistica umanistică și cea națională.

Stilistica antică era o stilistică normativă.

Stilistica modernă este o stilistică descriptivă.

S-a crezut că este destul să studiezi procedeele stilis-

tice ca să poți deveni scriitor. Metoda aceasta s-a compromis. Odată cu concepția kantiană, s-a vădit și iraționalitatea însușirii artistice. Sînt, deci, înzestrări naturale în om care-l fac să fie autor; cel ce nu are acest tezaur subconștient nu va fi decît mediocru scriitor, oricîtă stilistică ar cunoaște.

Stilistica descriptivă descrie mijloacele ce folosesc vorbitorii și scriitorii. Ea nu poate crea talente, dar aduce o puternică contribuție în contemplarea operelor de artă pe care le gustăm mult mai bine cu ajutorul stilisticii.

S-ar putea spune, deci, ca definiție că: stilistica e o disciplină fenomenologică. Ea studiază fenomenele de stil. Ea descrie, pur și simplu, fenomenele de stil ca niște fenomene psihologice. (Exemplu: cînd studiezi o hiperbolă trebuie să cercetezi sufletul celui ce a creat-o, precum și efectele ce le aduce acea hiperbolă asupra celorlalți semeni ai creatorului.)

Fenomenele de stil trebuiesc studiate ca fenomene psihologice.

B. Stil propriu și impropriu.

Există, desigur, un singur mod propriu de a exprima un conținut mental. Acela e stilul propriu. Clasicii francezi erau partizanii stilului propriu (La Bruyère: *Caractères, Des Ouvrages de l'Esprit*).

Unii reușesc să găsească acea expresie proprie acelui conținut mental ce trebuie exprimat, iar alții — nu.

Saint-Evremond în *Sur le poème des Anciens* spune că „stilul figurat (deci, impropriu) acoperea fondul în antichitate. Nouă ne plac adevărurile declarate." Iar Platon declară că: „Vorbirea să fie o copie a gîndului, scrisul să fie o oglindire a vorbirii". Tot așa gîndeau și scriitorii sec. XVII. Această concepție (că vorbirea e o copie a gîndului) nu a fost ratificată de moderni. Iată de ce. În actul de vorbire ia naștere actul de gîndire. Vorbirea nu este un mulaj al unui conținut mental, ci un act creator. Benedetto Croce susține că abia în vorbire se precipită, se fixează expresia. Există un material intelectual disponibil, dar pe care vorbirea nu-l înregistrează pur și simplu, ci acel material mental se plăsmuiește, se alcătuiește în chiar actul vorbirii.

Ideea singurului stil propriu (vorbirea fiind o copie a gîndirii) cade. Stilul propriu e un stil de impecabilă logică, e clar, precis. Dar stilul literar — de care ne ocupăm — e, de fapt, un stil impropriu. (Exemplu de stil literar ca fiind impropriu ni-l dă T. Maiorescu într-un fragment din *Progresul adevărului* — exemplul cu *Phedra* lui Racine și a lui Pradon. De pildă: întregul nume al lui Pradon. Avem aici stil figurat, impropriu. Raza gloriei e nemilostivă! Fraza are organizație dramatică: de o parte Racine, de alta — Pradon.)

PRELEGEREA a II-a

Am văzut — în prelegerea precedentă — că prejudecata lăsată de clasici cade definitiv. Teoria singurului stil propriu, care este singura exprimare a unui conținut mental, ca bun în literatură, nu mai e valabilă. Stilul propriu era adevăratul stil literar pentru clasici. Noi am văzut că stilul literar e un stil impropriu. Stilul propriu e stilul științelor, al formulelor algebrice, chimice și mecanice. Deci, stilul literar e un stil impropriu. Exprimarea metaforică este improprie; mijloacele stilului literar sînt moduri improprii de a vorbi.

În faptele de limbă există două intenții: intenția tranzitivă și intenția reflexivă.

a. Intenția tranzitivă este intenția de a comunica un conținut mental auditorilor sau lectorilor cărora autorul se adresează. (Exemplu: suma unghiurilor unui triunghi este egală cu suma a două unghiuri drepte.) Intenția tranzitivă nu arată nimic din sufletul autorului; ea este elementul dominant al faptelor de limbă din stilul propriu, științific. Într-adevăr, cînd arătăm că suma unghiurilor unui triunghi este egală cu 180°, sau cu suma a două unghiuri drepte, nu reiese nimic din acest fapt de limbă care să denote starea sufletească, psihologia chiar a celui ce vorbește.

b. Intenția reflexivă a faptelor de limbă este intenția autorului de a se comunica pe sine însuși, de a

expune ceva din sufletul lui. (Exemplu: „Niciodată toamna nu fu mai frumoasă sufletului nostru bucuros de moarte".) Prin această frază autorul caută să ne comunice ceva din starea lui sufletească.

Așadar, intenționalitatea este tranzitivă și reflexivă. Intenția tranzitivă și cea reflexivă stau într-un raport de inversă proporționalitate.

Cu cît autorul se comunică mai mult pe sine (intenție reflexivă), cu atît el comunică mai puțin un conținut (intenție tranzitivă); și cu cît un autor comunică mai limpede un conținut (intenție tranzitivă), cu atît se comunică mai puțin pe sine (intenție reflexivă).

Există în faptele de limbă un anumit dozaj, un anumit raport între aceste două tendințe: tranzitivă și reflexivă. Cînd va predomina intenția tranzitivă, faptul de limbă va fi clar, precis, rece, deoarece intenția reflexivă intră prea puțin în joc; dimpotrivă, cînd predomină intenția reflexivă foarte mult, avem adesea fapte de limbă obscure din cauza prea marii dorinți a autorului de a se comunica pe sine. Dozajul trebuie să fie armonios. Autorul trebuie să se facă înțeles, dar să se și comunice pe sine însuși.

Stilul propriu are fapte de limbă cu intenție tranzitivă precumpănitoare; sînt fapte de limbă științifice: valoarea intenției tranzitive e cea mai mare; stilul impropriu, literar, are fapte de limbă unde predomină intenția reflexivă. S-ar putea spune chiar că atunci:

a. cînd precumpănește în faptul de limbă intenția tranzitivă (de a ne face înțeleși ușor) avem fenomenul banalității în literatură;

b. cînd precumpănește în faptul de limbă intenția reflexivă (de a ne comunica pe noi înșine) avem fenomenul obscurității în literatură.

Banalitatea și obscuritatea sînt, deci, fenomene paralele.

De observat că adesea formule banale, comune — exemplu: a te ascunde după deget — nu sînt atît de clare în fond, ci par clare prin formulele generale ale limbajului. Sus-zisa expresie nu există din punct de vedere logic, dar este clară, o înțelegem, fiind des întrebuințată; este o habitudine a inteligenței noastre.)

a. Fenomenul banalității în literatură

Oare un text banal este banal pentru că este clar? Nu. Este text banal un text cu formule gata fabricate, cu expresii uzuale. Astfel, un exemplu ni-l dă romanul *Tribunul poporului* de N. Rădulescu-Niger; autorul descrie viața dintr-o redacție, făcînd portretul reporterului Baneș. Expresiile sînt consacrate, uzuale; autorul nu dă o întrebuințare individuală limbii, avem doar clișee, limba îl conduce pe autor, iar nu el pe ea.

Astfel, formule ca: a spune prostii, a fi îngrijorat de ziua de mîine, a ști să te strecori, a se face foc, a fi la cuțite, a lua peste picior etc., etc. (ce întîlnim în acest text) sînt expresii tipice, sînt metafore obosite, sînt formule consacrate, uzitate foarte des.

Nu vedem imaginea individualizată a reporterului Baneș, deoarece autorul recurge la expresii comune tuturor. Un scriitor original nu se folosește de expresii constituite deja în tezaurul limbii. În acest text, pînza limbii acoperă și pe autor, și pe personaj. Nu-l vedem pe scriitor, căci comunicarea banală ce face îl ascunde.

b. Fenomenul obscurității, confuziunii, dificultății literare

Nu tot ce nu înțelegem este obscur. Obscuritatea trebuie deosebită de dificultatea și de caracterul confuz al unui text.

Avem un text confuz cînd autorul nu se exprimă bine, cînd ideile nu sînt unitare, n-au coeziune; cînd, în fine, scriitorul nu știe ce vrea să spună (vom vedea mai jos un exemplu).

Avem text obscur cînd autorul e foarte greu de înțeles din cauza limbii și a întorsăturii pe care o dă el ideilor (cazul Mallarmé).

Avem text dificil cînd ideile autorului sînt noi, cînd ele sînt raporturi necunoscute, adevăruri neștiute, cînd ele dărîmă prenoțiunile (este cazul Kant).

Iată un exemplu de text confuz: În 1914 apare în *Seara* un necrolog al lui Caragiale, de la moartea căruia se împlinise doi ani. Autorul acestui articol este pur și

simplu confuz. Este o frazeologie elegiacă ; ea nu e dificilă, nu e obscură, e confuză. (Exemplu : în loc să spună că vrea să „evoce" figura marelui dispărut, el o „invocă" ; apoi afirmă că marele Caragiale i-a dat botezul în disprețul „homeric" al vulgului ; de ce : homeric ? Mai bine horațian, poate, căci *„Odi profanum vulgus et arceo"*. Apoi expresia „turn de abanos" ; de ce nu : de fildeș ? În fine, Caragiale a fost „doctor al suferințelor trupești". A fost medic ? După ce l-a bocit cu disperare, autorul zice : „Caragiale n-a mai rămas decît un nume, o serie de cărți dintr-o bibliotecă, o pagină de crestomație a unui pedant..." Atunci, de ce-l mai plînge ?)

Cu alte cuvinte, autorul nu știe ce vrea să spună.

Iată, deci, literatura confuză. O găsim și azi în jurnale, reviste și tot soiul de publicații ale vremii.

În asemenea cazuri de texte confuze vedem, deci, că fluidul mental n-a dat un fapt de limbă, că nu s-a cristalizat nimic în el.

Cu totul altceva este literatura dificilă.

(Cînd Paul Valéry a fost primit la Academia Franceză, Gabriel Hanotaux i-a spus în discursul de recepție : *„Monsieur, vous êtes un auteur difficile"*, și nu obscur, ori confuz.)

Predominarea intenției reflexive : iată cauza literaturii dificile ; o altă cauză este și noutatea ideilor expuse de autor.

(De obicei autorii de literatură sînt mai puțin dificili decît filozofii, oamenii de știință.)

Un text mai poate fi dificil din cauza ideilor noi, din cauza prenoțiunilor ce ele le dărîmă. Astfel este cazul lui Kant.

Cînd apăru, la 1781, *Critica rațiunii pure*, ea nu fu deloc înțeleasă. De ce ? Ideile lui Kant deranjau, ba chiar dărîmau realismul naiv al filozofilor. Kant aducea o nouă concepție, care distrugea noțiunile anterioare : realitatea nu este preexistentă, ea nu e oglindită de conștiința omului, ci e un produs al ei. Noi nu putem cunoaște lucrurile în sine — numenii, ci doar felul cum le făurește conștiința noastră — fenomenii.

Revoluția ideologică a lui Kant este tot atît de însemnată ca aceea a lui Copernic ; cel dintîi impune ideea sistemului heliocentric în care nu pămîntul este în mijlocul cosmosului și soarele se învîrte în juru-i — cum se credea, ci, dimpotrivă, soarele e în centru și pămîntul se rotește în jurul lui.

Un text dificil se poate lumina (odată înțeleasă, doctrina filozofică a lui Kant este extrem de limpede), dar unul confuz — nu.

Tot un exemplu de text dificil ni-l dă și *Prelegerile de estetică* ale lui Hegel. Textul e greu de înțeles prin dificultatea fineții distincțiilor ce le face. Pentru Hegel frumusețea e independentă de conținut, este frumosul : un ideal, nu o idee. E un ideal, o idee întrupată. Avem aici, în text, intenții disjunctive etc. Stilul lui Hegel e un stil propriu dialecticii sale. Este un text dificil, dar nu obscur sau confuz.

PRELEGEREA a III-a

Paul Valéry are unele pagini obscure din cauza predominanței intenției reflexive. Astfel este lucrarea sa alegorică *Monsieur Teste*, care e un om redus la pure funcțiuni intelectuale, un spirit de speța cea mai tenebroasă. Spune Mr. Teste : „Vorbirile cele mai limpezi sînt ieșite din termeni obscuri... Întrebuințăm cuvinte abstracte fără să putem să le dăm o definiție clară... Întocmai ca niște bucăți de scînduri plutitoare — zice Mr. Teste și, odată cu el, Paul Valéry — peste care trecem fără să apăsăm prea mult cu piciorul, căci s-ar scufunda, așa sînt și cuvintele abstracte întrebuințate ușor și mereu."

Iată, deci, atitudinea critică față de limbaj, pe care o are Valéry. Această tragică perplexitate o mărturisește și Hugo von Hofmannstahl : personajul său, autor a multe opere, mărturisește că nu poate să mai pronunțe cuvinte ca : spirit, suflet, corp : „Cuvintele abstracte întrebuințate, zice el, foarte natural cădeau în gura mea ca niște ciuperci putrede".

Iată, deci, lupta unor scriitori în contra banalității, împotriva termenilor comuni, tranzitivi, pe care autorii îi întrebuințează în scris. Dar această luptă contra banalității, printr-un mare exces de zel, duce la obscuritate.

Autorul prea reflexiv, ca Valéry, devine obscur, nu mai este tranzitiv. Greutatea înțelegerii paginilor lui Valéry provine din marea lui intenție reflexivă. Iar cum în orice operă literară autorul vrea într-o măsură oarecare să se comunice pe sine; s-ar putea spune că orice manifestație literară e pînă la un punct obscură prin intenția reflexivă care e în ea.

Sînt obscure sută la sută textele unde intenția reflexivă este exclusivă și unde nu există intenție tranzitivă. Textele acestor scriitori obscuri sînt ghicite, nu înțelese. Alegorii, limbă pur individuală, expresii noi și proprii fac obscur textul. Diferența între textul obscur și cel dificil este că un text dificil, după înțelegerea fondului de idei, are o interpretare unică (astfel sînt comentariile *Criticii rațiunii pure* a lui Kant), pe cînd textul obscur permite o multiplicitate de interpretări.

Am dat exemple de text confuz și de text dificil; iată acum un exemplu de text obscur: I. Barbu, *Descrierea unui peisaj* (este o parafrază după Edgar Poe). Observăm din acest text foarte obscur:

a. terminologie tehnică: modul, parantetic, zenit etc.;

b. formațiuni de cuvinte proprii: destipărit etc.;

c. abateri de la funcțiunea cuvîntului: adverbul „infuz" devine adjectiv;

d. epitete rare: implicate pajuri, zenit parantetic etc.;

e. coordonare de atribute neobișnuite: alfabet alveolar distrat;

f. expresii alegorice: lac silabic, tumultul unui straniu peisaj etc.

Toate — imagini grele de reprezentat în mintea cititorului. Reflexivitatea puternică și fuga de termeni banali îl fac pe autor să devină obscur.

Așadar, literatura obscură (prin prea multă reflexivitate) și literatura banală (prin prea multă tranzivitate) sînt diametral opuse.

Stilul literar este sinteza intenției reflexive și intenției tranzitive, dominînd totuși intenția reflexivă.

Numai marii autori reușesc însă să se exprime complet, total, pe ei înșiși. De obicei oamenii se exprimă în general în felul epocii în care trăiesc. Reflexivitatea lor nu e complet originală. Gîndirea lor, felul lor de a se exterioriza, de a se exprima sînt și ale epocii.

Un învățat german afirma că individualitatea omenească nu este decît produsul interferenței cercurilor sociale căruia omul aparține. Cu cît cercurile sociale sînt mai multe, cu atît interferența e mai bogată și individualitatea, deci, mai complexă. Cei mai mulți oameni și scriitori rămîn oameni ai epocii, națiunii, cercului social în care au trăit. Ei nu se pot comunica complet.

1. Iată un exemplu de stil epocal: *Scrisoare către cititori*, publicată de C. A. Rosetti în *Românul* din 20 martie 1860. Găsim aici, în scrisoarea lui C. A. Rosetti, felul caracteristic de a vorbi al epocii, al generației de la 1848. Vedem omul epocii sale, nu pe C. A. Rosetti propriu-zis. Observăm în această scrisoare felul de exprimare și de vorbire al revoluției franceze: romantic, grandilocvent, patetic. Cuvîntul „om" e scris „Om", cu o mare (ca un omagiu adus Omului care se eliberează de tiranie!), apoi cuvinte ca: stindard (*étendard*), datorie sacră (*sacre*), mîntuire (*salut public*), patrioți cetățeni — toate fac parte din arsenalul romantico-revoluționar al epocii.

Apoi multe superlative (cea mai vie, cea mai sacră etc.); expresii ca: inima bate, palpită, conștiința drepturilor națiunii, mîntuirea națiunii, Nu! domnilor! —, figură retorică etc. Toate sînt formularea tipică a epocii romantico-politice de la mijlocul sec. XIX.

Scrisoarea e un document al epocii: are un stil epocal.

2. Alteori reiese calitatea socială, societatea în care trăiește scriitorul. Exemplu din antologia *Scrisori de domni și boieri* (N. Iorga): scrisoarea lui Gh. Bibescu, ca răspuns de mulțumire felicitărilor făcute lui de M. Sturdza; găsim aci un stil elegant, de domnitor cult și fin. Este scrisoarea unui prinț luminat; vorbește epoca, dar mai ales condiția lui socială. Din frazeologia franceză Bibescu a păstrat elemente de exprimare ca: luminile minții (*les lumières de l'esprit* — sec. XVIII). E în

această scrisoare o atitudine raționalistă, e atitudinea epocii din care își luase cultura Bibescu-vodă; atitudinea veacului al XVIII-lea francez. Cu afinități spirituale, filozofice, înalt curtenitor, măsurat, cordial, cultivînd eufemismele, spirit luminat, delicat și politicos — așa ni se înfățișează domnitorul muntean.

3. Alt exemplu de stil arătînd condiția socială (antologia N. Iorga: *Scrisori de negustori)*: scrisoarea negustorului D. Aman, din aug. 1830, care cere banii împrumutați sau datorați de un boier. Observăm un mic număr de cuvinte întrebuințate, repetarea lor frecventă; ele sînt adesea omogene; negustorul e puțin cultivat; necăjit că nu-și mai capătă odată banii; el nu depășește totuși limita bunei-cuviințe, dar nu merge pe căi ocolite, merge drept la țintă. E ilustrarea epocii și a condițiunii sociale a acestui om din popor.

PRELEGEREA a IV-a

A. Dar, pe lîngă un stil epocal și unul social, se poate vorbi de un stil național. Fiecare națiune își are stilul său propriu, cu metafore, expresii și întorsături de fraze care-i merg numai acelei nații, și care, traduse, devin cu totul nepotrivite.

Valorile stilistice sociale și epocale se sprijină pe fondul național. Autorul trebuie să țină seamă de acest fond național și să nu meargă împotriva-i. Iată un exemplu de lipsă a fondului național, exemplu pe care ni-l dă Titu Maiorescu, care spicuie o cuvîntare a lui Niculae Blaremberg, orator și om politic de la începutul sec. XX.

Găsim aici o frazeologie politică adecvată epocii, multe neologisme (amportat, dizetă, modul în care ne-am tras — *nous nous sommes tirés d'affaire*). Lipsește fondul național. Textul este opus spiritului limbii noastre.

Scriitorul, deci, trebuie să țină totdeauna seama de acel geniu național și să se însumeze gustului lui.

În *Amintiri fugare despre Eminescu* de scriitoarea germană Mite Kremnitz, traducătorul acestei lucrări s-a arătat dibaci în traducere, înlocuind metafore ca: avea părul negru ca și cărbunele — cu: avea părul negru ca

pana corbului, transformînd de cele mai multe ori, cu reușită deplină, metaforele germane cu metafore românești, nemulțumindu-se numai să le redea doar sensul.

Totuși el traduce expresia *geistreicherkopf* cu: cap spiritual, care înseamnă cap umoristic; are alt sens decît ceea ce voia să se spună de Eminescu.

În studiul său intitulat *Limba română în jurnalele din Austria* (1868), Titu Maiorescu biciuie cum se cuvenea nedibăcia ziariștilor de a transpune *ad litteram* expresii germane în limba română.

Iată două exemple: „Nemții pot zice, de exemplu, în fraza convențională: *die Herren liessen die Köpfe wie begossen hängen*, dar noi nu putem traduce, cum face foaia *Albina* din 28 aprilie 1868: «Domnii cei ce așteptau spectacule plecară capetele ca *vărsați cu apă rece*», fiindcă în această locuțiune neobișnuită noi ne gîndim la toată acțiunea sensibilă a vărsării. Cuvîntul nostru este «plouat», care, tradus de germani în *beregnet*, ar produce, de asemeni, o impresie falsă.

Alt germanism inadmisibil este cel din *Telegraful*, 21 aprilie 1868: «Baronul B. se ridică din postul său de ambasador din Paris». Noi, la aceste cuvinte, vedem trupul domnului B. ridicîndu-se de pe scaun; pe cînd nemții cînd zic: *Baron B. wurde seiner Stelle enthoben* nu înțeleg decît o depărtare mai ideală de la funcțiune."

Procedeul traducerii unei metafore nu este totdeauna eronat. Așa-numitul procedeu filologic al „decalcurilor" nu e lipsit de bune rezultate.

Iată cum Al. Odobescu, artist de mult bun-gust, a știut să traducă în formă sensibilă, proaspătă, expresii străine; astfel: freamătul sufletului, provenind din *le frémissement de l'âme*, e o metaforă perfect viabilă; ea nu impresionează neplăcut, dimpotrivă, fiind totodată în acord cu fondul, cu geniul național al limbii. Apoi, în altă parte, Odobescu vorbește de eroină zicînd că avea un conciu „aburos" ca un văl; acel „aburos", corespondent al lui *vaporeux*, este iar la locul lui. Această transpunere a metaforelor dintr-o limbă într-alta e lucru greu, căci depinde de simțul artistic, de talentul scriitorului.

De multe ori — lucru ciudat ! — puterea sugestivă a metaforei reînvie în limba în care e tradusă. O metaforă adesea banală, frecvent uzitată în limba maternă, își recapătă toată prospețimea în limba străină. Astfel Panait Istrati în *Présentation des Haïdouks* scrie expresia : *„sauter du lac dans le puits“* (a sări din lac în puț), care, dacă în românește e complet banală, este nouă, sugestivă pentru francezi. Astfel P. Istrati face să triumfe spiritul limbii române într-o limbă străină. El o face cu talent, care este o rețetă greu de găsit.

Deci, valorile stilistice naționale nu sînt complet netransmisibile ; dacă autorul care face aceasta are talent el reușește să dea vigoare nouă expresiei traduse în limba străină.

B. Exprimarea de sine totală a autorului este greu de realizat, după cum am arătat în lecția precedentă (vezi pct. 3).

Scriitorii n-au totdeauna o individualitate originală ; ei reprezintă felul de a gîndi și de a se exprima al epocii sau al clasei sociale, și de multe ori n-au un stil propriu, ci o manieră de a scrie.

Manierismul, un fel de bovarism, provine din acumularea unui material eterogen din cultura umană pe care scriitorul și-l însușește. E un fel de bovarism pentru că autorul se arată altfel decît este. El impune o imagine — alta decît aceea care i se potrivește. Manierismul e, în fond, tot o formă a stilului epocal. În stilul epocal însă există o atitudine generală, preocupări politice, religioase, filozofice, sociale etc. Manierismul are vădite preocupări literare.

Un exemplu de stil manierat : în *Viața nouă* din 1912, un *Imn morții*, de un june autor, dedicat lui Thanatos (zeul morții). Este un exemplu tipic parnasian : jalea pentru dispariția lumii vechi. Scriitorul se exprimă într-o manieră consacrată care a făcut epocă. Astfel *Imnul morții* are aceeași manieră ca, de pildă, o poezie parnasiană, ca aceea din *Emaux et Camées* a lui Théophile Gautier, intitulată *Bûchers et tombeaux* (1852). Scriitorii care lucrează pe motive tipice, cristalizate, au totdeauna

această tendință spre stilul manierat. Și este foarte grea împrospătarea acestui motiv tipic.

Vasile Pârvan, marele savant, are și el un stil manierat, deși conținutul, fondul lucrărilor sale prezintă o mare valoare.

Scriitorul care are un stil propriu nu și-l schimbă niciodată ; pe cînd scriitorul cu un stil manierat și-l schimbă ușor, trecînd de la o manieră la alta.

Astfel, junele autor de la *Viața nouă*, după ce a plîns lumea antică prăbușită în neant (!), în felul parnasienilor, trece la arsenalul stilului decadent, simbolist, și cu epitete ca : morfină, hașiș etc., și cu expresii ca : flori de fier — devine aproape un descendent al lui Baudelaire !...

Condamnarea ce este adusă stilului manierat e că este complet lipsit de originalitate. Și, din păcate, cea mai mare parte din literatură e literatura manierată.

Savantul și filozoful Pierre Bayle mărturisea că adesea i se întîmplase să-i vină în minte fraze citite, de care nu-și amintea să le fi citit. Adesea sugestia frazelor unui text operează mai liber, aducînd în mintea autorului un anumit tip de imagini, un anumit stil ; și se produce manierism cînd sînt imitate formele speciale ale frazării, cadrul general al cutării lucrări.

Dacă manierismul e detestabil, condamnabil, nu tot așa e cu pastișul. Copierea procedeelor stilistice dă pastișul. S-ar putea spune că pastișul este o lucrare de critică literară ; el dovedește, demască bovarismul. Exemplu : Marcel Proust în *Pastiches et Mélanges* — *L'affaire Lemoyne* reușește o admirabilă pastișare a lui Balzac. Toate ticurile stilisticii lui Balzac sînt cuprinse aici. Îngrămădirea de nume nobile, exprimate cu multă deferență (nota de snobism a lui Balzac), amestecul științei cu cele religioase (fizician al moralei, paradis social etc.), figurile retorice (dialog, întrebări etc.), figuri dramatice („deodată ușa se deschise și apăru“...), contrastele (geniu sublim, ori mare criminal) — toate sînt procedee balzaciene.

Cînd „pastișeurul“ îngroașă trăsăturile, caricaturizîndu-le, ridiculizîndu-le, atunci pastișa se transformă în parodie. Exemplu : parodia lui Gh. Topîrceanu în contra

poetului M. Săulescu. Topîrceanu reușește să-l facă complet ridicol (deși Săulescu e un destul de bun poet); este prea sever cu el; întrebările sînt stupide, triviale; avem grimasa neliniștii metafizice. Aceasta este o parodie, nu numai o reliefare a procedeelor stilistice.

Vedem, deci, că stilul literar are multe degenerări: banalitate, obscuritate, manierism, parodie etc.

C. Stilul scriptic, stilul vorbit, stilul vorbirii.

Ar fi greșit a se crede că stilul literar e numai stilul scris, stilul scriptic; e drept că literatura există mai ales în forme scrise. Stilul marilor scriitori conține elemente scriptice și elemente orale (de stil vorbit și de stil al vorbirii). Stilul literar are, deci, izvoare felurite.

1. Stilul scriptic există atunci cînd avem un text fix, comunicabil prin lectură. Conciziunea, construcția sintactică redusă; fraza — scurtă și, mai ales, abstractă (mai puțin afectivă); evitarea exclamațiilor și a oricăror procedee retorice, vocabular tehnic, epitete rare, neobișnuite, profunzime imagistică — iată caracterele acestui stil scriptic.

Stilul scriptic e prin excelență stilul lucrărilor de știință, al legilor și al anumitor literaturi; astfel sînt filozofii francezi din sec. al XVIII-lea, care au un vădit stil scriptic. Dacă stilul veacului al XVII-lea francez este mai mult oral, apoi stilul secolului al XVIII-lea francez este eminamente scriptic.

Stilul scriptic s-a confundat apoi cu acea *écriture artistique*, propovăduită de frații Goncourt, terminînd mai pe urmă cu operele unui Mallarmé sau Valéry.

La noi se observă, mai ales, un stil oral; stilul românesc e un stil oral; Caragiale, Creangă, Iorga, Sadoveanu etc. sînt scriitori orali. Arghezi și mulți scriitori contemporani au, mai curînd, un stil scriptic, căci au conciziune, imagism, abstracțiuni, ba chiar obscuritate.

Sfera stilului scriptic este subordonată, e mai mică decît sfera stilului literar. Stilul scriptic nu e decît o parte din cel literar; stilul literar decurge din mai multe izvoare, pe lîngă cele scriptice: izvoare ale stilului vorbit și ale stilului vorbirii.

Ch. Bally, adevăratul creator al stilisticii moderne (*Traité de stylistique française*), s-a ocupat în de-amănunt de stilul literar și de mijloacele lui.

Stilul literar — care am văzut că este un stil impropriu — e totodată și o convenție literară. Noi sîntem convinși că nu stilul literar e stilul comun al vorbirii noastre; totuși noi acceptăm acest stil, această convenție, cu toate mijloacele pe care le întrebuințează.

O problemă însemnată în stilistică și foarte mult dezbătută a fost și este problema cuvintelor poetice.

Sînt cuvinte care au o valoare poetică mai mare decît altele (aceasta era părerea lui T. Maiorescu, la noi). Desigur, sînt cuvinte tocite, prea des întrebuințate, banalizate, și sînt altele cu o mai mare cantitate de sensibilitate. Cuvintele poetice sînt cuvinte evocatoare. Din tratatele de poetică și de estetică vedem mereu problema grupului de cuvinte poetice.

Reacția contra acestui vocabular, împotriva acestei vorbiri poetice, n-a întîrziat: T. A. Meyer, în *Das Stilgesetz der Poesie*, tăgăduiește puterea vorbirii poetice. Lumea poetică ne dă nu imagini, ci sentimente. Nu ne trebuiesc cuvinte care să picteze, ci cuvinte dinamice.

Concepția antichității că „poezia ar fi o pictură vorbitoare, și pictura — o poezie mută“ este greșită; e o prejudecată a trecutului: acel *ut pictura poesis* al lui Horatius. Poezia nu pictează; ea degajează sentimente. Limbajul poetic nu trebuie să fie colorat, ci afectiv.

Un alt estetician a susținut că limba poeziei nu e o limbă deosebită de celelalte stiluri.

Noi vedem însă că limba poetică se diferențiază mult de limba comună (prin inversiuni, arhaisme etc., etc.).

Există necontestat o limbă, un stil literar. Cum trebuie să-l înțelegem? Oare stilul literar se confundă cu stilul scris?

Și acum revenim la problema stilului scriptic, vorbit, și al vorbirii.

Stilul scriptic este o parte din stilul literar, căci stilul literar își trage izvoarele din cel scriptic, din stilul vorbit și din stilul vorbirii, apoi. Am văzut (în prele-

gerea a IV-a) caracterele stilului scriptic, care există în texte fixe şi e comunicabil prin lectură :

a. conciziune ;

b. construcţie sintactică redusă ;

c. frază scurtă, abstractă, puţin afectivă ;

d. lipsa elementelor retorice (exclamaţii, interogaţii etc.) ;

e. vocabular tehnic : epitete rare, neobişnuite ;

f. profuziune imagistică, adesea obscuritate.

Sfera stilului scriptic e subordonată, e mai mică decît cea a stilului literar, deci, care mai conţine şi sfera stilului vorbit, şi elemente de stil al vorbirii. Stilul vorbit se caracterizează prin negarea tuturor însuşirilor stilului scriptic. Scriitorii de stil vorbit, de stil oral văd în cititorii lor nişte ascultători. Acest stil vorbit e stil de ascultat. Aşa, de exemplu, e stilul lui Gustave Flaubert, care construieşte în proză admirabile versuri alexandrine regulate.

Iată caracterele stilului vorbit, oral :

a. muzicalitate ;

b. elemente retorice : exclamaţii, interogaţii etc. ;

c. repetări, amplificări ;

d. nuanţă afectivă mai mult decît intelectuală.

Stilul oral, într-adevăr, exprimă mai mult afectul decît gîndul.

Scriitorii cu stil oral prin excelenţă sînt, de pildă, Chateaubriand, Bossuet, Bălcescu, Odobescu, Maiorescu. Stilul vorbirii este stilul exprimării de toate zilele a oamenilor. Nimeni nu vorbeşte după preceptele oratorice din tratate de specialitate. Stilul vorbirii are mari deosebiri de celelalte două stiluri.

Iată caracterele stilului vorbirii :

a. Oarecare muzicalitate (intonaţia, care corespunde exprimării sentimentelor, nu a gîndirii, creşte ; intonaţia nu e regulată ca la stilul vorbit).

Această intonaţie, care constă în deosebirea dintre tonurile joase şi înalte ale glasului, e, deci, foarte mare la stilul vorbirii ; cu mult mai mare ca la stilul scriptic. S-ar putea spune că intonaţia suplează lipsa mijloacelor de exprimare. Cu cît cultura intelectuală creşte, cu atît intonaţia scade. Un om cultivat foarte mult intelectualiceşte, ştiinţificeşte, are în vorbire un element melodic mic. Un om puţin cult, afectiv, vorbeşte însă cu mari intonaţii.

b. Neregularitatea sintaxei (n-avem decît să citim comediile lui Caragiale ca să vedem ce puţine cunoştinţe sintactice au oamenii, mai ales cei inculţi, cînd vorbesc ; sintaxa defectuoasă e proprie stilului vorbirii)

c. Termeni familiari, care se caracterizează adesea prin preocuparea socială de a exagera expresia pentru a atrage atenţia. Exemple : extrem de puţin, diametral opus, duşman de moarte, frig glacial — sînt toate exagerări ale expresiei, sînt alterări ; puţin conştiincios, nu e cu totul exact, dă-mi voie să mă îndoiesc etc. — sînt alterări ale expresiei ; pentru a menaja sensibilitatea unei persoane străine sînt exprimări eufemistice.

Multe elemente ale stilului vorbirii au trecut în stilul literar (vezi opera lui Creangă şi a lui Caragiale).

Aşadar, creaţia literară constă în contopirea, în sinteza acestor trei stiluri literare : scriptic, vorbit şi al vorbirii. Stilul literar e alcătuit din aceste trei categorii de stiluri.

Dar ce este stilul însuşi ?

Stilul se confundă cu modul subiectiv al vorbitorului de a construi imaginea lumii. În actul vorbirii, creşte şi se dezvoltă imaginea noastră despre lume. Nu se poate distinge conţinutul mental de stil. Ba chiar în faptul de limbă se concretizează, se mulează conţinutul mental. Faptul de limbă e astfel un proces creator.

Spre deosebire de stilistica anticilor — la care valorile stilistice erau de ordin practic ; erau, pur şi simplu, ornamente — stilistica modernă consideră conţinutul mental şi stilul într-o unitate indestructibilă.

Orice operă literară trece printr-un proces de individualizare ; orice fapt de limbă are acest proces de individualizare, care prezintă patru etape distincte : motivul, conţinutul, forma şi stilul.

1. Motivul este partea cea mai generală a unui conţinut. Exemplu : *Meşterul Manole* al lui A. Maniu ; cel al

lui L. Blaga și cel al lui V. Eftimiu au același motiv (legenda meșterului Manole), dar conținut diferit.

Savantul Farinelli în *La Vita e un sogno* (1916) face istoricul unui motiv ce se diferențiază prin conținuturile succesive pe care le a căpătat. Motivul operei se individualizează, mai ales, prin conținutul operei.

2. Dar conținutul n-are o individualitate absolută ; el are nevoie să fie modelat sub forme diferite. Același conținut are alt aspect turnat în formă de poem dramatic sau în formă de nuvelă. Deci conținutul nu e ultima etapă de individualizare a motivului.

3. Forma este, deci, o etapă mai avansată în procesul de individualizare a motivului inițial. Forma constă în organizarea, configurația unui material dat. O formă narativă sau una dramatică individualizează mai mult conținutul prin valori estetice deosebite.

Există conținuturi care sînt pur dramatice, cer neapărat o formă dramatică (exemplu : legenda Meșterului Manole, care a fost turnată în drame).

Alte conținuturi sînt, prin excelență, epice (exemplu : *Miorița*, care a dat *Baltagul* — M. Sadoveanu).

4. Stilul este ultima etapă în procesul de individualizare a motivului. În formă nu se întrevede expresia unui suflet individual. Diferența cea mare dintre formă și stil este că stilul are un aspect conținutal. Valorile stilistice sînt valori de conținut, valori conținutale. Sînt așa-zisele conținuturi ajutătoare, slujitoare.

Aceste valori stilistice, aceste conținuturi ajutătoare și întregitoare ale conținutului fundamental sînt de mare importanță.

Iată un exemplu (fragment din *Bordeenii* de M. Sadoveanu) :

„Așa, multă vreme, Niță Lepădatu și-a ascultat tovarășii vorbind în jurul focului și din cînd în cînd îi venea rîndul să ieie în mînă ulcica cu băutură de flacără. Și cu cît bea, cu atît o moleșală mai mare îl cucerea, și o înduioșare mai adîncă îl pătrundea. Iar de la o vreme glasurile parcă se depărtară și slăbiră de s-auzeau tot așa de ușoare ca și șopotul vîntului de toamnă, care se strecura prin pămătufurile stufului din perdea..."

Această comunicare verbală, amputată de valorile stilistice pe care le are, lipsită de conținuturile ajutătoare, are, desigur, același înțeles : conținutul fundamental (Niță Lepădatu bea cu tovarășii și era din ce în ce mai amețit de băutură) nu s-a schimbat. Dar cîtă deosebire este într-o astfel de comunicare obiectivă, fără valori stilistice și una cu conținuturi ajutătoare !

Acele conținuturi ajutătoare, acele valori stilistice („băutura de flacără", „înduioșare adîncă", „șopotul vîntului de toamnă" ce se strecoară „prin pămătufurile stufului din perdea" etc.) dau relief, pitoresc comunicării verbale, ne redau elementul afectiv, căci noi știm acum starea sufletească a lui Niță Lepădatu.

Deci, starea obiectivă e aceeași ; peste ea se adaugă valorile stilistice care-i dau relief și viață.

Iată, deci, rolul conținuturilor ajutătoare : ele sprijină conținutul primitiv, inițial, conținutul de fond. Această ajutorare de către valorile stilistice se face pe două căi : o cale directă (aliterații) și una indirectă (metafore, comparații etc.).

Conținutul fundamental este impersonal : valorile de stil, conținuturile ajutătoare îl personalizează, îl individualizează. Conținutul primitiv se îmbogățește prin aceste valori stilistice, căpătînd colorit afectiv.

Prin valorile stilistice, autorul se comunică pe sine. Procesul de individualizare al faptului de limbă, al operei, ajunge acum la capătul lui ; stilul este ultima etapă în acest proces.

PRELEGEREA a VI-a

Am văzut în prelegerea trecută (V) procesul de individualizare a unui motiv literar (am văzut cele patru etape : motiv, conținut, formă, stil) și am văzut cum există o afinitate mai mare între stil și conținut, cum valorile stilistice sînt valori conținutale, sînt valori sau conținuturi ajutătoare pe lîngă conținutul inițial, fundamental.

Care sînt procedeele stilistice, identificarea procedeelor particulare de stil — iată scopul prelegerilor noastre din acest an.

Dar pentru a studia procedeele stilistice și pentru a le identifica este nevoie să cunoaștem materialul cu care lucrează scriitorul.

Materialul întrebuințat de scriitor se compune din :

A. cuvinte, care semnifică noțiuni (care sînt substratul material al noțiunilor) ;

B. propozițiuni, legături de cuvinte, care semnifică judecăți (ele sînt substratul material al judecăților).

Cuvintele se împart, din punct de vedere gramatical, în părți de cuvinte diferite : substantiv, adjectiv, pronume, verb, adverb etc., etc.

Dar nu clasificarea gramaticală e cea mai clară. Din punct de vedere stilistic, cuvintele se împart în :

a. cuvinte nominale ; ele au :

1. intenționalitate obiectivă ; se referă la realități în afară de cunoștință ; exemple : casă, roșu, a merge. Au, deci, realitate exterioară conștiinței, sau sînt în afară de momentul conștient al realizării lor ;

2. conținut calitativ ; au anumite însușiri ; așa sînt substantivele, adjectivele, verbele și o parte din adverbe (nu toate) ;

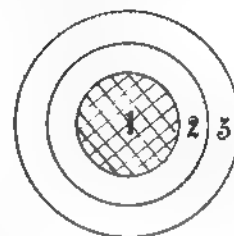
b. cuvinte relaționale ; n-au intenționalitate obiectivă, nici conținut calitativ. Ele stabilesc raporturile dintre cuvintele nominale. Așa sînt : conjuncțiile, prepozițiile, o parte din adverbe (nu toate). Unele adverbe sînt cuvinte nominale, altele sînt cuvinte relaționale. Tot așa pronumele este cînd nominal, cînd relațional. Exemple : pronumele personal și pronumele posesiv, întrucît înlocuiesc un substantiv, au valoare nominală ; ele aparțin cuvintelor nominale. Pronumele relativ (care) este cuvînt relațional. Dar pronumele demonstrativ ? El este cînd nominal : „Cine a trecut pe aici ?“ — „Acela“ (acel om) ; sau este relațional : „Printre popoarele lumii au intrat în cultură numai acelea care au dat o literatură“...

Numeralul e foarte complex.

Odată cuvintele clasificate în nominale și relaționale vom avea, deci : valori stilistice ale cuvintelor nominale și valori stilistice ale cuvintelor relaționale.

Cuvintele, fie ele nominale, fie relaționale, nu se pot reduce la semnificația lor pur intelectuală.

Cuvîntul trebuie reprezentat ca o celulă cu un nucleu și două zone :



1 = nucleu intelectual ; 2 = semnificații conexe, care complică sensul inițial ; 3 = reprezentări afective.

Nucleul intelectual nu este totul ; e esențial, desigur, dar semnificațiile conexe și reprezentările afective au o mare importanță. Astfel, reprezentările intelectuale conexe complică sensul inițial și fac grea definiția perfectă a cuvîntului. Astfel, cuvîntul „om“ nu are să aibă nicicînd o definiție completă din cauza tocmai a acestor semnificații conexe. Nu vom putea cuprinde într-o definiție toate semnificațiile conexe, ci numai o parte din ele, multe rămînînd afară. Unii, de exemplu, vor zice : om = animal carnivor ; alții : om = animal inteligent etc.

Tot astfel sînt și reprezentările afective ; ele fac imposibile sinonimele. Nu există sinonime decît din punct de vedere al nucleului intelectual. Sinonimele coincid prin nucleul lor intelectual, dar diferă prin semnificații conexe, și mai ales prin reprezentările afective. Nu există sinonime din punct de vedere al valorilor afective. Din punct de vedere intelectual, cuvintele *soție, nevastă, consoartă, muiere* sînt sinonime. Din punct de vedere afectiv, ele nu mai sînt deloc sinonime. Căci cuvîntul „soție“ implică o nuanță de stimă ; cuvîntul „nevastă“ implică o nuanță de familiaritate ; cuvîntul „consoartă“ implică o nuanță de ironie, și cuvîntul „muiere“ implică o nuanță

de dispreț (afară de țăran, care întrebuințează cuvîntul „muiere“ fără dispreț, ci în sens de „soție“).

Atunci cînd nucleul intelectual al cuvîntului e puțin precizat, cînd semnificațiile conexe sînt variate, scriitorul are libertatea să dezvolte regiunile afective din jurul cuvîntului. Operația aceasta atinge maximum în expresia literară. Literatura este un rod al obscurității intelectuale a vorbirii.

Să vedem, acum, în grabă, care sînt mijloacele de sporire a elementelor afective.

1. Pentru cuvintele nominale, avem :

a. mijloace indirecte, ca : valorile stilistice speciale care se leagă de substantive, de adjective, de verbe. Există un stil substantival, unul adjectival ori verbal. Mai avem, ca mijloc indirect, vocabularul scriitorului și cuvintele care predomină afectiv.

Exemple : la Lucian Blaga întîia perioadă stilistică e dominată de cuvîntul „cenușă“, a doua — de cuvîntul „sînge“ ; la Bacovia : „violet“, „plumb“, „toamnă“ etc.

În sfîrșit, ca mijloc indirect, mai avem : valori stilistice în legătură cu flexiunea verbelor (indicativ, conjunctiv, gerunziu, participiu etc.) ;

b. mijloace directe avem : valori stilistice prin care cuvintele lucrează ca sunete.

Euphonia este un mijloc direct de mare valoare ; exemplu eufonic : *„La fille de Minos et de Pasiphaé“*... (Racine). Sînt așa-numitele valori stilistice cu armonii evocatoare.

2. Cuvintele relaționale își sporesc și ele elementele afective prin diverse combinații de conjuncții, pronume, ce le vom studia la timpul lor.

Legătura dintre cuvinte e iarăși o problemă de studiat. Ea poate fi :

a. fragmentară (cînd cuvintele nu stabilesc un înțeles deplin ; exemplu : băutura de flacără). Aici este locul figurilor de stil : alegoria, metafora, comparația, sinecdoca etc., așa-zisele : tropii, hiperbola, metonimia etc. Legătura mai e :

b. integrantă (cînd cuvîntul integrează un înțeles deplin). Aici vom vorbi despre : vorbirea directă și indirectă, stilul indirect liber (folosit în naturalism), problema amplificării — și multe alte probleme.

Legătura dintre cuvinte (fragmentară ori integrantă) poate fi studiată și ca mijloace directe. Acum, la relațiile dintre cuvinte ca mijloace directe, vom studia diverse probleme ca :

problema intonației, accentului, melodiei (accentul e tot un fel de cîntec : *„Accentus cantus obscurior“* — Cicero) ;

problema tempoului vorbirii (mișcarea mai mult sau mai puțin rapidă) ;

problema cadenței, ritmului vorbirii.

Vom căuta, deci, să vedem relațiile ce se nasc între aceste elemente înșirate mai sus ; vom vedea raporturile dintre ele, dintre aceste valori stilistice în unitatea operei literare.

PRELEGEREA a VII-a

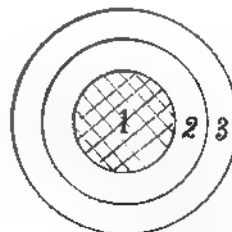
Valori stilistice indirecte

Mijloace indirecte:

1. Cuvintele.

Valorile de stil sînt acele valori prin care limba devine afectiv rezonantă.

Cuvintele n-au numai un nucleu intelectual, ci și semnificații conexe, și mai ales reprezentări afective. Cuvîntul:



1 = nucleul intelectual sau conceptual ; 2 = semnificații conexe ; 3= reprezentări afective

Semnificaţiile conexe îngreuiază şi complică sensul iniţial, dat de nucleul intelectual, conceptual al cuvîntului. Ele fac imposibilă o definiţie perfectă a unui cuvînt. De exemplu, cuvîntul „om“ nu va avea niciodată o definiţie perfectă, tocmai din cauza semnificaţiilor conexe. Unii vor defini omul ca un animal carnivor, alţii — ca un animal inteligent, rămînînd totdeauna în afara definiţiei o parte din semnificaţiile conexe.

Reprezentările afective au şi ele un rol capital. Dacă din punct de vedere intelectual, din punct de vedere al nucleului conceptual, cuvintele coincid ca sens, sînt sinonime (dar aceasta nu e de ajuns), din punct de vedere afectiv nu există sinonime, nu există cuvinte care să fie identice.

Exemple : soţie (nuanţă afectivă de consideraţie şi ceremoniozitate), nevastă (nuanţă afectivă de familiaritate, intimitate), consoartă (nuanţă afectivă de ironie), muiere (nuanţă afectivă de dispreţ ; numai la ţăran, cuvîntul „muiere“ n-are sens dispreţuitor).

Din punct de vedere al nucleului intelectual aceşti patru termeni sînt sinonimi ; din punct de vedere afectiv ei sînt cu totul deosebiţi.

Cuvintele, deci, nu coincid niciodată. Scriitorii au sentimentul unicităţii fatale a cuvintelor întrebuinţate ; ei îşi dau seama că nu trebuie să deranjeze reprezentările afective. Exemple : în *Biblia* de la 1688 a lui Şerban-vodă Cantacuzino subtitlul era următorul : „Dumnezeiasca scriptură a legii vechi şi a legii noi“ ; în *Biblia* lui Gala Galaction avem : „Dumnezeiasca scriptură a Vechiului şi Noului testament“.

Cuvîntul „lege“ a devenit altceva azi, pentru noi, decît ceea ce era pentru moşii noştri. Cuvîntul „testament“, e drept, nu conţine asociaţii secundare derutante, dar e mai rece.

Eufemismele (gr. *eu* — bine ; *phemi* — a spune) sînt acele cuvinte care au canalizate, amputate, dirijate reprezentările afective într-un anumit sens, mai puţin iritant.

Cuvîntul care, prin semnificaţiile afective ce le are, ar putea supăra, vexa sensibilitatea celui căruia ne adresăm, este îndulcit printr-o atenuare a expresiei pentru a menaja sensibilitatea sa. Spunem cuiva că „nu a spus adevărul“ în loc de „a minţit“. Prin eufemisme, însuşi vorbitorul se respectă pe el însuşi.

Procedele eufemistice sînt numeroase :

a. Înlocuirea expresiei particulare printr-un termen cu totul general.

Exemplu : M. Sadoveanu, într-o descriere a bălţii Dunării, redă cearta cu injurii obscene a unor ţigani prin expresia eufemistică „sudălmi stranii“, care are un timbru cuviincios şi literar.

b. Neologismele au o mare valoare eufemistică (în loc de „injurii urîte“ : „vocabule din cele mai ruşinoase“).

c. Aluzia e un procedeu eufemistic de mare însemnătate.

Un alt mijloc de a modifica valoarea afectivă a cuvintelor se face cu ajutorul prefixelor şi sufixelor.

Prin prefixe şi sufixe se întăreşte, se diminuează sau se dă o anumită direcţie valorii afective a cuvîntului.

Prin compunere sau derivare cu sufixe obţinem nuanţe afective noi. Exemplu : „a strămuta“ (stră + muta) e mai puternic, mai tare, mai viu decît iniţialul „a muta“ (mut creta dintr-un loc într-altul pe masă ; dar : strămut populaţiile).

Dar prefixele şi sufixele modifică şi arată nu numai noţiuni de calitate, ci şi de cantitate. Exemplu : o vorbă răstălmăcită (răs + tălmăcită) poate să arate că a fost abuziv tălmăcită, dar că a fost şi de nenumărate ori tălmăcită. Există aici ideea de cantitate, de repetire. E o întărire cantitativă. Exemplu : vorbele i-au fost tălmăcite şi răstălmăcite (adică abuziv, dar şi des).

Dar despre prefixe şi sufixe vom mai avea multe de spus în prelegerea viitoare.

PRELEGEREA a VIII-a

Alt mijloc de a modifica valoarea afectivă a cuvintelor se face, deci, prin prefixe şi sufixe.

Prefixele întăresc valoarea afectivă a cuvintelor fie calitativ, fie cantitativ. Ele schimbă adesea conţinutul

calitativ al cuvîntului. Dar tot așa, compunerea cu prefixe poate să aducă doar o întărire fără să schimbe conținutul calitativ al cuvîntului. Exemplu : „Blond copil care cutează preursirile să-nfrunte“ (*Stepa*, Al. Macedonski). Cuvîntul „preursiri“ are același conținut calitativ ca și „ursiri“, dar cu intensitate afectivă mai mare.

Prefixele dau o potență afectivă superioară. Toate prefixele în limba română au o funcție intensificativă a cuvintelor : „a se cu+tremura“ e mai puternic decît „a tremura“, „a ră+bufni“ e mai puternic decît „a bufni“, „a răs+citi“ e mai puternic decît „a citi“, „para+leu“ e mai puternic decît „leu“, „pri+gonit“ e mai puternic decît „gonit“, „a stră+luci“ e mai puternic decît „a luci“, „prea+slăvit“ e mai puternic decît „slăvit“ etc.

Chiar și prefixe de negație ca *des* și *ne*, pe lîngă nuanța negativă, au o nuanță de intensificare (face și desface toate ; care, ne care).

Toate prefixele, deci, au în limba română această intenție intensificativă.

Sufixele ce se adaugă la sfîrșitul cuvintelor pot fi de mai multe feluri, din punct de vedere afectiv :

a. sufixe augmentative :
— an (băietan, vlăjgan etc.),
— anie (petrecanie) ;

b. sufixe peiorative :
— ău (lingău),
— og (terfelog),
— oi-oaică (cioroi, cioroaică),
— an (gogoman) etc. ;

c. sufixe diminutive etc., care sînt foarte numeroase :
— ică (fetică),
— iță (cruciuliță, garofiță etc.),
— el (copăcel, băiețel),
— uș (piciorus),
— eț (vîntuleț, noruleț, gemuleț),
— or (încetișor, norișor etc.),
— aș (băiețaș, copilaș, scăunaș, nourаș).

Toate implică o nouă nuanță afectivă, fie de mîngîiere, de depreciere ori de ironie.

Apoi, același sufix al unui cuvînt poate indica, după context, valori afective diferite. Diminutivul „băiețaș“ poate avea o nuanță de mîngîiere, dar în contextul, de exemplu : „nu mă învăța pe mine, băiețaș, ce am de făcut“, poate avea un sens ironic-depreciativ.

Tot așa, prin context, putem să avem diminutive cu sens ironic : „La cartea aceasta am lucrat zece anișori“, ori „n-am închis ochii toată nopticica“. „Anișori“ și „nopticica“ sînt diminutive în sens ironic luate de vreme ce zece ani e un timp foarte lung, iar noaptea de insomnie este tot așa, nesfîrșită. Este o antifrază ironică.

Totuși, diminutivele au o valoare literară mediocră. Titu Maiorescu, în articolul său din 1867, intitulat *Poezia română*, a atacat abuzul de diminutive în poezie, ca procedee ieftine și fără mare valoare estetică.

Diminutivele, oferite de limbajul comun la tot pasul, sînt mijloace stilistice prea simple, prea transparente, prea banale. Trebuie procedee mai complexe, mai rafinate, mai sensibile pentru a crea valori stilistice impresionante.

Valori stilistice asociate cu formele flexionare ale substantivului: gen, număr, caz

Flexiunea substantivului dă naștere la o sumă de valori stilistice din cele mai însemnate.

1. Alegoria, metafora, comparația — figuri de stil, tropii sînt determinate de genul substantivelor pe care-l folosesc. Astfel, de exemplu, dacă cuvîntul „gintă“ nu era feminin V. Alecsandri n-ar fi putut face alegoria : „Latina gintă e regină.“

2. Cazul substantivului e iarăși însemnat. Astfel vocativul exprimînd chemarea, porunca, rugămintea era foarte întrebuințat în vechea tehnică poetică pentru efecte stilistice.

Este necesar de comparat două poezii cu același subiect aproape : *Sămănătorul* lui Vlahuță (apărut în primul număr al revistei *Sămănătorul*, 1901) și *Belșug* al lui Tudor Arghezi. În poezia lui Vlahuță găsim o mulțime de vocative și de forme vocative imperative („Tu, făcăto-

rule de bine" etc., etc.). În cea a lui Arghezi, toate aceste procedee dispar; tablourile sînt obiective, redate, gramatical, prin substantive la nominativ și prin pronume.

Nominativul are iar un rol însemnat. El hipostazează cuvîntul, îl ridică la un grad înalt, de simbol. Exemplu: „Pe leu în agonie numai omul se azvîrle..." (*Leul*, Al. Macedonski). Cuvîntul „omul" e luat aici în chip simbolic, în hipostaziere nominativală.

Dar nu toate fabulele prezintă personajele în hipostaziere nominativală, ci le înfățișează în poziție nedeterminată, în ton realist, nu simbolic. (Exemplu: numeroasele fabule din La Fontaine: *„Certain renard gascon, d'autres disent normand..."*)

3. Numărul substantivelor produce și el efecte stilistice. În *Biblia* de la 1688 a lui Șerban-vodă Cantacuzino, *Facerea*, citim: „Și au zis Dumnezeu să se facă tărie în mijlocul apei și să fie despărțite apă de apă". În ediția Gala Galaction—V. Radu, vedem: „...să fie o tărie în mijlocul apelor..." Acest plural dă impresia de vastitate a noianului de ape.

Tot așa, traducînd un vers de Baudelaire: *„Dans nos cerveaux ribote un peuple de démons"*, Philippide va scrie: „Noroade întregi de demoni..." Poate că aici intenția lui Baudelaire a fost chiar depășită.

Valorile stilistice legate de substantive abstracte și concrete

Care este deosebirea dintre substantivele abstracte și cele concrete?

Orice substantiv este, desigur, abstract deoarece el exprimă o noțiune care e abstractă, rezultînd din facultatea de extragere, de abstracțiune a minții umane.

Dar dacă vorbim, cu drept cuvînt, de substantive abstracte și de substantive concrete, aceasta se face cu privire la obiectul la care se referă substantivul. După cum obiectul desemnat prin substantiv pătrunde în spiritul nostru pe căi diferite, senzoriale ori reprezentative, tot astfel vom avea cuvinte concrete și cuvinte abstracte.

Substantivul „masă" e substantiv concret deoarece obiectul e controlabil senzorial; substantivul „adevăr" e abstract, nefiind sub simțurile noastre.

Dealtfel distincțiunea între substantivele abstracte și substantivele concrete e absolut necesară în studiul stilisticii. Și asupra substantivelor abstracte și concrete s-a dezbătut o mare problemă literară și stilistică.

Clasicismul francez al sec. XVII și clasicismul epigonic al sec. XVIII — școală cu un ideal de rațiune — prefera un vocabular cu substantive abstracte.

Saint-Evremond, partizan al modernilor în faimoasa „Querelle des Anciens et des Modernes", susținea că poezia modernilor e mult superioară celei a anticilor pentru că poezia antică era prea sensibilă, cu prea multe cuvinte concrete, sensibile, pe cînd poezia sec. XVII era abstractă, ceea ce dovedea o maturitate superioară.

De aci disprețul clasicilor pentru Renaștere, Ronsard, Rabelais, Pleiada și tot trecutul medieval. Vocabularul concret al lui Ronsard și al Pleiadei este unul din motivele de dizgrație. Va trebui să vină epoca romantică în sec. XIX care să scoată din uitare pe Ronsard. Romanticii, cu criticul lor reprezentativ Sainte-Beuve, vor admira pe acest mare precursor al lor căci și ei vor prefera termenii concreți, sensibili.

PRELEGEREA a IX-a

Vom trata în continuare despre valorile stilistice legate de cuvintele nominale.

Am vorbit, în prelegerea trecută, despre cuvintele nominale abstracte și concrete. În poezia lui Vlahuță, *Sămănătorul*, și în cea a lui Arghezi, *Belșug* — despre care am vorbit — observăm, în prima, substantivul „grăunțe", termen mai abstract desigur decît cuvintele întrebuințate de Arghezi pentru a reda aceeași idee: grîu, secară, mei și orz. Enumerarea aceasta este mai concretă decît colectivul „grăunțe"; și mai abstractă este redarea lui Eminescu în *Scrisoarea I:*

La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă,
Pe cînd totul era lipsă de viață și voință...

Iată, deci, o exprimare cu totul abstractă.

Rolul cuvintelor abstracte ori concrete e foarte mare. Ele dau colorit specific graiului celui ce vorbește. Omul

cult, omul livresc, sau chiar școlarul va avea în vocabularul său o preponderență de cuvinte abstracte ; negustorul, meseriașul, burghezul incult, țăranul va întrebuința cu predilecție termenii concreți. Iată, dar, o primă mare diferență stilistică.

Autorii, cei dramatici mai ales, au întrebuințat adesea acest contrast între limbajul concret și cel abstract, punînd adesea pe scenă două personaje ce se opun, cu limbaj diferit. Să ne gîndim doar la Alecsandri, la comediile sale, la scenele dintre un tînăr bonjurist (cu vocabular abstract apusean) și un țăran, sau un boier bătrîn (cu vocabular concret, sensibil, neaoș românesc).

În legătură cu cuvintele nominale abstracte și concrete se pune o problemă stilistică dintre cele mai interesante : ce sector al cuvintelor nominale preferă poezia ? Cel abstract sau cel concret ?

De la epoca romantică încoace, s-a cerut mereu o poezie care să redea imagini, o poezie sensibilă, cu cuvinte concrete ; este ideea vremii, a finelui sec. XIX, a tuturor esteticienilor, a lui Maiorescu — la noi (în studiul său *Poezia română*, 1867).

Cuvintele concrete sînt mai apte pentru imagini. Sînt mai capabile de a reda valori sensibile. Dar această concepție n-a fost de-a pururi. În epoca clasică, și ne gîndim, mai ales, la clasicismul francez al sec. XVII, cuvintele abstracte, și numai cele abstracte, erau considerate și întrebuințate în poezie. Poetica clasică preconiza stilul abstract.

În epoca anterioară, în sec. XVI, Ronsard dăduse o mare parte în poezie cuvintelor concrete, ceea ce a cauzat în sec. XVII dizgrația sa.

Odată cu apariția lui Malherbe, marele meșter și reformator al literaturii franceze clasice, se stabilesc canoanele stilului clasic pentru cel puțin două secole. Malherbe îndepărtează cuvintele de rezonanță specială, cuvintele prea concrete, termenii sensibili și particulari. De la el s-a creat prejudecata împotriva termenilor concreți. O probă de acest stil nobil, fără reprezentări concrete, cu semnificații generale, abstracte, o găsim chiar în Malherbe, în a sa *Ode au roi Louis XIII* :

Allant châtier la rébellion des Rochelois,

Donc un nouveau labeur à tes armes s'apprête ;
Prends ta foudre, Louis, et va, comme un lion,
Donner le dernier coup à la dernière tête
De la rebellion.

Fais choir en sacrifice au démon de la France
Les fronts trop élevés de ces âmes d'enfer,
Et n'épargne contre eux, pour notre délivrance,
Ni le feu, ni le fer.

Assez de leurs complots l'infidèle malice
A nourri le désordre et la sédition.
Quitte le nom de Juste, ou fais voir ta justice
En leur punition.

Strofe din care nu se desprinde nimic sensibil ; nimic din materialul imagistic, afectiv al poeziilor epocii noastre și epocii romantice.

Astfel, Malherbe, în loc să spună că armatele regelui vor avea de dus un nou război, el va zice *„un nouveau labeur"* — termen foarte general, abstract ; el nu numește cu cuvintele înseși, ci cu termenii cei mai abstracți, mai generali ; vom găsi cuvinte ca : *rébellion, choir, sacrifice, feu, fer* (pentru : arme și mijloace de luptă), *malice* (pentru : răutate), *désordre, sédition, punition* etc., etc. Sînt, deci, termeni generali, abstracți, neîncărcați cu vreo amintire afectivă. E stilul unui om cult, al unui jurist, al unui savant. Nu e stilul colorat, puternic verbal, imagistic, sensibil, afectiv al romanticilor.

Stilul nobil este, deci, acel stil care nu prezintă obiectele în realitatea lor crudă, ci le înfățișează prin termeni foarte abstracți, generali.

Cînd apar romanticii, lucrurile se schimbă. Cuvintele particulare, încărcate de amintiri afective, termenii sensibili sînt căutați ; ba ceva mai mult, cuvintele abstracte sînt evitate și îndepărtate cu tenacitate din poezia sec. XIX. Poetica romantică se baza pe stilul concret, sensibil, plin de imagini.

Și este interesant de studiat aceste principii de stilistică romantică la un autor original cum este poetul și

esteticianul german Jean-Paul Richter, autor al unei cărţi de estetică, intitulată : *Vorschüle der Aesthetik*, apărută în 1813. Aici, în *Vorschüle der Aesthetik*, găsim sistematizate principiile esteticii romantice.

În orice fapt de limbă, Jean-Paul Richter distinge două funcţiuni : *Darstellung* şi *Ausdruck*. *Darstellung* e acea descriere a obiectului ce ar corespunde cu intenţia tranzitivă a faptului de limbă, de care am vorbit şi noi. *Ausdruck*, în care Richter cuprinde „signalul" (semnalul) şi apelul sufletesc, ar corespunde cu intenţia reflexivă a scriitorului de a se comunica.

Mai tîrziu, Karl Müller va arăta trei funcţii ale oricărui fapt de limbă ; trei funcţii semantice care, în fond, se reduc la două : 1. *Darstellung* (descriere) ; 2. semnal ; 3. apel — semnalul şi apelul erau cuprinse la Richter sub acel *Ausdruck*.

Jean-Paul Richter, şi cu el toţi romanticii, erau de părere că nu se poate descrie un obiect decît prin mijloace materiale, concrete, spaţiale. Or, valorile cele mai sensibile şi cu mare valoare afectivă sînt cuvintele concrete şi mai ales valorile optice.

Apoi Richter dă un exemplu de amestec al stilului sensibil cu acele „generalităţi franţuzeşti" (termenii abstracţi) din umoristul Thümmel, care povesteşte un voiaj în trăsură, amestecînd descrierea sensibilă a celor văzute (copiii din oraş, fetele cu ochi arzători etc.) cu „generalităţi abstracte", ca imaginea unui bătrîn cu capul cărunt, ce-i dă binecuvîntarea sa patriarhală. Este un amestec de concret şi de generalităţi, de abstract.

Richter se întreabă, mai apoi, care sînt cuvintele lipsite de expresivitate, trebuind a fi evitate. Sînt, după Richter :

a. cuvintele transparente *(Durchsichtigeluftwörter)*; exemplu : *bewirken* — a acţiona : e şters ;

b. cuvintele compuse cu negaţie ; exemplu : *die Nichtachtung* — neatenţie etc.

Iar procedeele de stilistică pentru sporirea sensibilităţii imaginilor în poezie, admise şi sugerate de Richter sînt :

a. transformarea unui verb pasiv în activ — aduce o sporire a sensibilităţii stilului ; exemple : *Das Leben*

blüht — viaţa înfloreşte ; *Das Leben treibt blühten* — viaţa face flori ;

b. înlocuirea unui verb netranzitiv cu unul tranzitiv : viaţa înfloreşte (netranzitiv), viaţa dă flori (tranzitiv) ;

c. înlocuirea unui adjectiv printr-un participiu : *das dürstendes Herz* — inima însetîndă ; e mai bun ca : *das dürstige Herz* — inima însetată ;

d. înlocuirea unui verb activ printr-un verb reflexiv : strada urcă ; strada se ridică ;

e. înlocuirea verbului prin substantiv ; este un procedeu folosit chiar de scriitorii sec. XVII, aşa-zişii creatori ai stilului substantival.

Vedem acest stil substantival şi la Eminescu, în exemplul citat mai sus :

> *La-nceput, pe cînd fiinţă nu era, nici nefiinţă,*
> *Pe cînd totul era lipsă de viaţă şi voinţă...*
>
> *(Scrisoarea I)*

Substantivele abundă : fiinţă, nefiinţă, început, lipsă, viaţă, voinţă.

f. Înlocuirea adverbului prin participiu. E frecventă şi la noi, cînd efecte stilistice se pot provoca prin înlocuirea unui adverb abstract şi un participiu-gerunziu concret, mai sensibil.

Dealtfel, toate exemplele date de Jean-Paul Richter se pot afirma şi în limba română.

Toate aceste procedee, tot acest crez estetic al romanticilor, aceste deziderate stilistice dovedesc o cerinţă a spiritului la un moment dat ; nu înseamnă însă că ele ar fi mai bune decît principiile clasice ale stilului nobil ; ele nu sînt superioare din punct de vedere independent ; ele sînt superioare poeticii clasice în raport însă cu aspiraţia spre concret a romantismului.

Noi, azi, care facem parte încă din sfera penultimului romantism, avem tendinţă spre termenii concreţi, sensibili ; nu înseamnă că sîntem superiori clasicilor ; căci cine ştie dacă mîine, în deceniile ce vor veni, nu se va resimţi nevoia unui stil abstract, generalizat ?

1. Termeni abstracţi şi concreţi

Luînd ca exemplu un pasaj din romanul *Răscoala* al lui Liviu Rebreanu, anume fragmentul în care prefectul caută să liniştească pe ţărani, observăm un puternic antagonism între cele două stiluri : de o parte, frazeologia politică, abstractă, generalizată a prefectului ; de alta, vorbirea concretă, plastică, vie a ţăranilor („Se surpă casa pe noi..." etc.).

În general, deci, termenii abstracţi exprimă noţiuni, sentimente generale, îndepărtate de realitate ; cei concreţi sînt expresii vii. Termenii abstracţi au o intenţionalitate obiectivă generală. Termenii concreţi au o intenţionalitate obiectivă particulară. Sînt însă şi excepţii.

a. Adesea expresii generale, abstracte pot avea o intenţionalitate obiectivă particulară.

Exemplu : adjectivul „frumos" e un termen general, abstract ; el are totuşi o intenţionalitate obiectivă particulară în expresii ca : vreme frumoasă, copil frumos, haine frumoase etc.

Aceasta provine din lipsa de cultură sau de invenţie a vorbitorului. Vorbirea în termeni generali, referitori la obiecte particulare, e, în cazul acesta, o vorbire confuză, ştearsă, banală.

Dar termenii generali pot avea o intenţionalitate obiectivă particulară şi la savanţi. Aici termenii abstracţi circumscriu cu precizie o noţiune mai particulară decît aceea a fiecăruia. Savantul face aceasta cu o ţintă anumită. „Numai scopul şi motivul întrebuinţării cuvintelor explică abstracţiunea şi scuză neclaritatea stilului", spunea un învăţat german.

Există, aşadar, o abstracţiune care se acoperă cu termeni generali, iar alta care nu se acoperă, termenii abstracţi nedenotînd totdeauna o impresie generală.

b. Dar adesea termenii concreţi, particulari, pot avea o intenţionalitate obiectivă generală, pot fi întrebuinţaţi pentru noţiuni generale

În fraza : „Cîntecul de jale al lui Eros tulburat de Eris" (V. Pârvan), termenii concreţi, particulari : Eros şi Eris, zeii amorului şi ai discordiei, sînt luaţi în sens general. Căci fraza echivalează ca sens cu : Iubirea chinuită de discordie. Este o alegorie cu termeni concreţi, întrebuinţaţi pentru noţiuni generale.

Tot aşa în *Geburt der Tragödie* (1872), Fr. Nietzsche întrebuinţează termenii de „apolinic" şi „dionisiac" (Apollon, Dionysos) pentru redarea noţiunii de „plastic" şi „muzical".

Iar Jules de Gaulthier, în cartea sa *Le Bovarysme*, întrebuinţează termenul particular „bovarism" (provenind de la eroina romanului lui G. Flaubert : M-me Bovary) pentru înclinaţia generală a oamenilor de a se închipui altfel decît sînt. Termenul propriu „bovarism" este aici întrebuinţat ca un termen general, cu o intenţionalitate obiectivă generală.

Oswald Spengler va vorbi de o „cultură faustică", luînd termenul „faustic" (provenit de la Faust) în accepţia generală.

La noi, L. Blaga va vorbi despre spaţiul mioritic.

Aşadar, adesea termenul particular denumeşte generalul, termenul general denumeşte particularul.

În legătură iarăşi cu termenii abstracţi şi concreţi, revenim la problema vocabularului poetic abstract şi concret, despre care am mai vorbit.

Ideea că cuvintele concrete sînt mai poetice face parte din poetica romantică (vezi Jean-Paul Richter). Dar n-a fost totdeauna aşa. În clasicismul francez al veacului XVII se preferau termenii abstracţi.

Părintele Bouhours spunea că „limbile au fost inventate pentru a expune concepţiile spiritului", expuneri care trebuiesc a fi cît mai limpezi şi mai concise ; el se ridica în contra tuturor figurilor de stil, mai ales împotriva hiperbolelor şi metaforelor cultivate de stilul petrarchist, de autorii spanioli, cu multă ingeniozitate.

Cuvinte abstracte voia şi Malherbe ; dar Bouhours, în lucrarea sa din 1679, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, era chiar pentru locurile comune, pentru simplitatea chiar banală. Clasicul nu fugea de locul comun.

Iar, în epoca noastră, André Gide spunea : „Un mare artist nu trebuie să fugă de banalitate".

Romantismul aducea o doctrină contrarie. J.-P. Richter este pentru termenul sensibil, pictural, descriptiv. Stilul literar trebuie să zugrăvească, și el nu poate zugrăvi decît prin cuvinte concrete.

„Alegerea cuvintului celui mai puțin abstract" va preconiza-o și Titu Maiorescu, care reprezenta punctul de vedere romantic.

Dar nu totdeauna stilul pictează prin cuvinte concrete, ci și prin cuvinte abstracte. Există un stil senzorial, altul — abstract evocativ. Iată un exemplu de stil senzorial, cu mijloace concrete :

Stă castelul singuratic, oglindindu-se în lacuri,
Iar în fundul apei clare doarme umbra lui de veacuri;
Se înalță în tăcere dintre rariștea de brazi,
Dînd atîta întunerec rotitorului talaz.
Prin ferestrele arcate, după geamuri, tremur numa
Lungi perdele încrețite, care scînteie ca bruma.
Luna tremură pe codri, se aprinde, se mărește,
Muchi de stîncă, vîrf de arbor ea pe ceruri zugrăvește,
Iar stejarii par o strajă de giganți ce-o înconjoară,
Răsăritul ei păzindu-l ca pe-o tainică comoară.

(M. Eminescu, *Scrisoarea IV*)

E un stil concret, precis. E un tablou măiestru, construit cu termeni concreți, plastici, cu intenționalitate obiectivă particulară. Sînt mijloace pur romantice.

Iată însă acum un exemplu de stil abstract evocator :

Priveam fără de țintă-n sus.
Într-o sălbatică splendoare,
Vedeam Ceahlăul la apus,
Departe-n zări albastre dus,
Un uriaș cu fruntea-n soare,
De pază țării noastre pus.
Și ca o taină călătoare,
Un nor cu muntele vecin
Plutea-ntr-acest imens senin
Și n-avea aripi să mai zboare !
Și tot văzduhul era plin
De cîntece ciripitoare.

(*Vara*, Gh. Coșbuc)

Sînt puține cuvinte concrete, ci termeni generali, ca văzduh, cîntece, soare, splendoare, a privi, a vedea etc. Găsim epitete generale : imens, plin etc. Nici unul din termeni nu este particular. Nu vedem un peisaj, ci simțim un suflet, elanul unei simțiri, simțim ceva din exaltarea poetului. Coșbuc lucrează cu mijloace, cu termeni abstracți, în felul universal și anonim. Sînt efecte de evocare prin termeni abstracți.

Așadar, și termenii abstracți au valoare în poezie, și ei sînt evocatori. Trebuie, deci, rectificată prejudecata romantică a îndepărtării cuvintelor abstracte din sfera poeziei.

2. Stilul substantival și stilul verbal

Într-o frază nu există nici un motiv ca substantivele să fie mai des întrebuințate ca verbele. Substantivul poate fi subiect, atribut, complement direct ori indirect etc. ; verbul poate fi predicat, iar într-o frază cu propozițiuni secundare numărul verbelor crește la infinit. Nu sînt, deci, din punct de vedere sintactic, motive ca să existe o superioritate a verbelor ori a substantivelor.

Totuși găsim structuri verbale și structuri substantivale.

Exemplu de stil verbal în *Huliganii* de M. Eliade, în care reiese caracterul verbal al pasajului nu prin superioritatea numerică a verbelor (sînt 20 verbe și 25 substantive), ci prin accentul povestirii.

Așadar, caracterul verbal nu e determinat de frecvența verbelor, ci de faptul că de ele se leagă accentul povestirii, de faptul că ele sînt părțile importante ale frazei.

La fel se întîmplă și la construcții substantivale. Astfel în exemplul din *Amintirile* lui Creangă, pasajul de stil substantival are tot atîtea verbe cît și substantive (18 substantive, 18 verbe).

Dar caracterul bucății e substantival pentru că substantivele ne interesează, fiindcă personajele sînt caracterizate prin substantive, iar nu prin verbe, așa încît fragmentul are un pronunțat caracter substantival. (La Rochefoucauld are un stil substantival, La Bruyère — unul verbal.)

Cînd și frecvența, numărul concordă cu importanța verbelor ori a substantivelor, relieful e și mai puternic. Exemplu, din *Revoluția* de Dinu Nicodin, de stil verbal (23 verbe, 12 substantive); impresia stilistică verbală reiese și din accent, și din frecvență. D. Nicodin reușește o analiză prin o narațiune, arătîndu-ne starea de spirit a scriitorilor față de revoluție.

Dacă stilul verbal este stilul narațiunilor, povestirilor, descrierilor, stilul substantival îl găsim la ideologi, la oameni de știință, la filozofi. Astfel vom găsi un stil substantival mai la toți gînditorii, eseiștii, criticii, savanții.

Exemplu dintr-o scriere de Nae Ionescu asupra lui Perpessicius; vedem că este o densă pastă substantivală (3 verbe și 28 substantive); stilul substantival este reliefat aici și prin accent, dar și prin frecvența substantivelor.

La Camil Petrescu în *Teze și antiteze* găsim tot așa un procedeu identic: multe substantive și numai un verb. Substantivizarea e însă prea densă, prea compactă, prea greoaie.

În *Moartea pescărușului* de C. Petrescu găsim o descriere în stil substantival.

PRELEGEREA a XI-a

Valori stilistice legate de flexiunea cuvintelor nominale

Flexiunea temporală a verbelor

1. Prezentul

Însemnate valori stilistice sînt legate de timpurile verbale ale indicativului. Prezentul, trecutul și viitorul au o intenționalitate obiectivă și o valoare afectivă anumită.

a. Adesea se produce o divergență între intenționalitatea obiectivă și valoarea afectivă. Așa este cazul prezentului istoric: acțiunea este trecută, dar este redată la prezent pentru a face ca acțiunea să fie mai vie.

Așa exemplul lui N. Bălcescu în *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*, care, pentru vioiciunea și dinamismul acțiunii, povestește lupta de la Călugăreni la prezentul istoric.

Intenționalitatea obiectivă a acestor verbe, referitoare la acțiuni trecute, e și ea trecută; valoarea afectivă e însă susținută de timpul prezent.

b. Există și un prezent futuric, cu aceeași disociere dintre intenționalitatea obiectivă și valoarea afectivă.

În propoziția: Mîine plec cu trenul de dimineață, intenționalitatea obiectivă are sens de viitor; valoarea afectivă e sugerată de prezent.

c. Mai există și un prezent etern, cu intenționalitate obiectivă extratemporală și cu valoare afectivă sentențioasă.

Astfel scrie B.-P. Hasdeu în *Ion-vodă cel Cumplit* (1865): „Buruiana străină ucide în rădăcină chiar florile cele mai alese".

Este un prezent sentențios, filozofic, etern.

2. Perfectul compus redă un trecut prin perspectiva trecutului, o acțiune trecută încheiată, terminată.

Exemplu: Am vizitat acum zece ani muzeul acela.

3. Perfectul simplu redă o acțiune trecută tot încheiată, sfîrșită, dar într-un moment mai apropiat de prezent. Vizitai acum zece ani acel muzeu... ar fi cu totul nelogic să spunem deoarece perfectul simplu e timpul acțiunilor trecute de abia terminate.

Perfectul simplu scurtează perspectiva trecutului, apropie trecutul de prezent. El dă o sprinteneală de mișcare, care se resimte în limbajul oltenilor, care întrebuințează mult acest perfect simplu; pentru ei trecutul este o zonă foarte îngustă în jurul prezentului.

4. Mai-mult-ca-perfectul arată o acțiune trecută, întîmplată mai înaintea altei acțiuni trecute; este un timp cu deosebite virtuți narative, întrebuințat mult de autorii vechi. În epoca noastră s-a renunțat la el.

Scriitorii actuali, ca Liviu Rebreanu, în *Pădurea spînzuraților* (vezi *Arta prozatorilor români* de T. Vianu), tind să înlocuiască mai-mult-ca-perfectul, atît de frecvent la un Negruzzi, în *Alexandru Lăpușneanu*, de pildă. Se preferă prezentul: mai evocator.

5. Imperfectul are valoarea evocativă cea mai mare. Imperfectul are însușirea de a înfățișa un eveniment tre-

cut în desfășurarea lui. Faptul povestit este contemporan cu desfășurarea acțiunii. În naturalismul francez, la Gustave Flaubert mai ales, imperfectul este foarte des întrebuințat ; la noi îl găsim mult în scrierile lui Rebreanu (*Pădurea spînzuraților* etc). În pasajul din *Pădurea spînzuraților*, puterea evocatoare provine din întrebuințarea imperfectului.

Valori stilistice importante mai rezultă și din succesiunea a două timpuri : perfect compus și prezent. Este tehnica basoreliefului la Bălcescu (vezi *Arta prozatorilor români* de prof. Tudor Vianu).

Flexiunea temporală a verbelor în poezia lirică constituie probleme stilistice deosebite și de mare însemnătate. Lirica expunînd afectele poetului care sînt legate de actualitatea conștiinței lui ar trebui să fie la prezent, care ar fi timpul adecvat liricii. Dar prezentul se întîlnește în poezia lirică destul de rar. Prezentul pare a nu fi fost întrebuințat în lirică pînă la Goethe. În schimb, trecutul și viitorul sînt des întrebuințate.

În lirica amintirii, trecutul își are, bineînțeles, rostul său justificat. Exemplu :

Ah ! subțire și gingașă
Tu pășeai încet, încet,
Dulce îmi veneai în umbra
Tăinuitului boschet

Și lăsîndu-te la pieptu-mi,
Nu știam ce-i pe pămînt,
Ne spuneam atît de multe
Făr-a zice un cuvînt.

Sărutări erau răspunsul
La-ntrebări îndeosebi,
Și de alte cele-n lume,
N-aveai vreme să întrebi.

(*Pe aceeași ulicioară*, M. Eminescu)

În lirica dorinței, viitorul este timpul propriu ei. Exemplu :

Pe genunchii mei ședea-vei,
Vom fi singuri-singurei,

Iar în păr, înfiorate,
Or să ți cadă flori de tei.

Fruntea albă-n părul galben
Pe-al meu braț încet s-o culci,
Lăsînd pradă gurii mele
Ale tale buze dulci...

Vom visa un vis ferice,
Îngîna-ne-vor c-un cînt
Singuratece izvoare,
Blînda batere de vînt ;

Adormind de armonia
Codrului bătut de gînduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rînduri-rînduri.

(Eminescu, *Dorința*)

Ce rol are însă prezentul în lirică ? În monografia sa asupra lui Goethe, Gundholf afirmă că marele poet german este primul care a exprimat dezvoltarea, devenirea sentimentelor în lirică.

Poeții mai vechi trăiau lumea ca formă, rămînînd o distanță între forma artistică și conținutul poeziei lirice. Poeții epici, dramatici, erau mesagerii indirecți ai propriei experiențe intime. Ei caută imagini, alegorii mitologice, se exprimă indirect, prin mijloace statice.

Poezia lirică apare atunci cînd lumea din suflet s-a transformat, și aceasta se vede la Goethe în *Aus der Seele* sau *Ganymed*, de pildă.

Lumea cosmică devine o scurgere cosmică ; lirica arată dezvoltarea unui sentiment, așa-zis lirică a devenirii.

Oscar Walzel studiază la Goethe lirica devenirii, pe care poetul german o redă prin prezent, iar nu prin trecut, cum făcuseră liricii Petrarca, Dante, Shakespeare.

Există o corelație între prezent și redarea unui sentiment în dezvoltare, între prezent și lirica devenirii. Exemplu :

Lacul codrilor albastru
Nuferi galbeni îl încarcă ;

Tresărind în cercuri albe
El cutremură o barcă.

Şi eu trec de-a lung de maluri,
Parc-ascult şi parc-aştept
Ea din trestii să răsară
Şi să-mi cadă lin pe piept ;

Să sărim în luntrea mică,
Îngînaţi de glas de ape,
Şi să scap din mînă cîrma
Şi lopeţile să-mi scape ;

Să plutim cuprinşi de farmec
Sub lumina blîndei lune —
Vîntu-n trestii lin foşnească,
Unduioasa apă sune !

Dar nu vine... Singuratic
În zadar suspin şi sufăr
Lîngă lacul cel albastru
Încărcat cu flori de nufăr.
(Eminescu, *Lacul*)

Vedem aici desfăşurarea unui sentiment, ca şi în poeziile lui Verlaine :

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure.

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte,
Deçà, delà, pareil à la
Feuille morte.
(Verlaine, *Chanson d'automne*)

O. Walzel arată că lirica devenirii se împarte în
a. lirica solitară
şi
b. lirica adresată.

Exemplu de lirică solitară, în care poetul monologhează, l-am avut în *Lacul* lui Eminescu, ori în a sa *Singurătate* :

Cu perdelele lăsate
Şed la masa mea de brad,
Focul pîlpîie în sobă,
Iară eu pe gînduri cad.

Lirica adresată conţine adevărate declaraţii. Exemplu : *Atît de fragedă* (Eminescu) :

Atît de fragedă, te-asameni
Cu floarea albă de cireş,
Şi ca un înger dintre oameni
În calea vieţii mele ieşi.

Abia atingi covorul moale,
Mătasa sună sub picior,
Şi de la creştet pîn-în poale
Pluteşti ca visul de uşor.

Din încreţirea lungii rochii
Răsai ca marmura în loc —
S-atîrnă sufletu-mi de ochii
Cei plini de lacrimi şi noroc.

O, vis ferice de iubire,
Mireasă blîndă din poveşti,
Nu mai zîmbi ! A ta zîmbire
Mi-arată cît de dulce eşti,

Cît poți cu-a farmecului noapte
Să-ntuneci ochii mei pe veci,
Cu-a gurii tale calde șoapte,
Cu-mbrățișări de brațe reci.

Deodată trece-o cugetare,
Un văl pe ochii tăi fierbinți :
E-ntunecoasa renunțare,
E umbra dulcilor dorinți.

Acum poezia se frînge : „Te duci, ș-am înțeles prea bine..." etc. Iată, deci, în partea întîia, devenirea, dezvoltarea sentimentului prin descrierea iubitei. Este o efuzie lirică obținută printr-un mediu descriptiv.

În lirica solitară, prezentul e normal, căci el exprimă sentimente actuale ale poetului.

Richard Maria Werner, în *Lyrik und Lyriker*, susține că ar exista un prezent istoric în poezia lirică. Uneori poeții se adresează iubitei din trecut tot la prezent. Dar o fi, oare, aceasta un prezent istoric ?

Walzel se îndoiește ; iar L. Spitzer propune pentru poezia liricii adresate un prezent evocator, nu un prezent istoric. Căci prezentul istoric are o intenționalitate obiectivă trecută (vezi la N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul).* Prezentul evocator n-are intenționalitatea obiectivă trecută, n-are funcția decît de a evoca o aparență. Prezentul evocator se leagă de pronumele invocator *tu,* sau în formă flexionară *ție.*

Așadar, prezentul evocator este o speță nouă : nu este nici prezent istoric, nici prezent futuric, nici prezent etern.

PRELEGEREA a XII-a

Valori stilistice legate de flexiunea cuvintelor nominale

Valori stilistice legate de flexiunea modală a verbelor

Timpurile verbale, după cum am văzut în prelegerea trecută, situează acțiunea pe linia duratei ; modurile

fixează raportul verbelor ce exprimă acțiunea cu realitatea. Raportul acțiunii cu realitatea, iată ce arată modul unui verb.

1. Indicativul postulează realitatea verbului în forma lui pozitivă și chiar negativă (exemplu : Din cei cinci frați, nu mai am decît trei).

2. Conjunctivul indică posibilitatea, eventualul, nesiguranța acțiunii verbale. Exemplu :

Ea din trestii să răsară
Și să-mi cadă lin la piept ;
Să sărim în luntrea mică,
Îngînați de glas de ape,
Și să scap din mînă cîrma
Și lopețile să-mi scape.
(Eminescu, *Lacul*)

3. Condiționalul are o asemănare cu conjunctivul ; introduce și el acțiunea în sfera posibilului, dar într-un anumit posibil, legat de o condițiune. De aici, formulele acuplate, ca în poezia *Ura* a lui Al. Macedonski :

Dacă-aș fi trăsnet v-aș trăsni,
V-aș ineca dac-aș fi apă
Și v-aș săpa mormîntu-adînc
Dac-aș fi sapă.

Dac-aș fi ștreang v-aș spînzura,
Dac-aș fi spadă v-aș străpunge,
V-aș urmări dac-aș fi glonț
Și v-aș ajunge.

Dar eu deși rămîn ce sunt,
O voce-adîncă îmi murmură
Că sunt mai mult decît orice
Căci eu sunt ură.

Este așa-numită perioadă ipotetică (cu apodosă și protasă) a limbilor clasice. Dar atunci cînd unul din membrii formulei acuplate este suprimat, atunci cînd lipsește un termen al condiției, apar formule optative (exemplu : Aș bea un pahar de apă — subînțeles : dacă aș avea anumite condițiuni ca să fac aceasta etc.).

Optativul este, așadar, tot un condițional cu un termen al formulei acuplate suprimat ca subînțelegîndu-se.

Faptul că o posibilitate este dependentă de o altă posibilitate fixează deosebirile dintre condițional-optativ și conjunctiv, în care posibilitatea este mai vagă. De aceea M. Eminescu în strofele citate mai sus din *Lacul* întrebuințează conjunctivul, iar nu condiționalul. Dacă poetul ar fi spus : Ea din trestii mi-ar răsări / Și mi-ar cădea lin la piept, / Am sări în luntrea mică /Îngînați de glas de ape / Și mi-ar scăpa din mînă cîrma / Și lopețile mi-ar scăpa... — tot farmecul ar fi distrus prin acest condițional prea pămîntesc, prea precis, ba chiar prea vulgar, prea banal ; prin conjunctiv ideea de posibilitate este mai vagă, mai poetică.

4. Imperativul roagă, îndeamnă, oprește, poruncește etc.

Conjunctivul, exprimînd posibilitatea, are funcțiuni asemănătoare cu cele ale imperativului ; dar, după cum o afirmă Winckler în *Stilistica* sa, în imperativ sensul exprimat se îndreaptă de la vorbitor la persoana căreia i se adresează ; la conjunctiv sensul este invers : de la persoana căreia i se vorbește la vorbitor. Exemplu : imperativ : Ajută-mi, Doamne ! ; conjunctiv : Dumnezeu să-mi ajute !

Sensul exprimării la imperativ este ascendent ; la conjunctiv este descendent, receptiv.

Conjunctivul și imperativul ca forme ale expresiei dorinței primesc o încărcătură afectivă mai mare decît cea a indicativului. Vechea poetică, ca și Eminescu dealtfel, întrebuințează mult formele conjunctivale și imperativale. Astfel la Eminescu găsim dese imperative (vino, lasă, auzi, hai, îndură-te etc., etc.) O caracteristică eminesciană este forma unor conjunctive prescurtate cu aparență de imperativ : „Traiul lumii alții lese-l..." (să-l lase) ; sau adesea o succesiune de conjunctive ca în *Departe sunt de tine :* „O ! glasul amintirii rămîie pururi mut, / Să uit pe veci norocul ce-o clipă l-am avut..." (să rămîie, să uit).

Aceste forme, deci, de conjunctiv și imperativ sînt des întrebuințate ca avînd o valoare potențială afectivă mai mare.

Odată cu schimbarea tehnicii poetice, odată cu introducerea simbolului în poezie și a personajelor indirecte, prin sugerarea indirectă și obiectivă a sentimentelor, odată, deci, cu această obiectivizare a liricii, formele de conjunctiv și imperativ — atît de abundente la romantici — au devenit puțin frecvente (vezi, de pildă, poezia lui Arghezi).

Valori stilistice legate de flexiunea pronumelui

Pronumele – cuvînt nominal — are importanță în poezia dramatică și cea epică. Se poate vorbi, în literatura epică, despre așa-zisul roman egotic (sau *Ichroman*).

Dar importanța pronumelui se vădește mai ales în poezia lirică : poezia lirică este (și definiția nu e deloc completă) poezia în care poetul exprimă sentimente proprii, în care vorbește despre sine, dar nu totdeauna prin pronumele de persoana întîia singular. Și în legătură cu aceasta este nevoie să amintim o problemă stilistică însemnată : atitudinile și formele eului în poezia lirică.

Poezia lirică este o specie literară în care poetul vorbește în numele său, exprimînd sentimente și idei.

În această lirică, Wilhelm Scherer în a sa *Poetik* (1888) susține că poetul nu vorbește totdeauna în numele său. El distinge trei categorii de poezie lirică :

a. lirica personală *(Ichlyrik)* — lirica debitată la persoana întîia ;

b. lirica mascată (*Maskenlyrik*) — lirica debitată sub o mască străină ;

c. lirica rolurilor (*Rollenlyrik*) — lirica exprimată de personaje străine.

Astfel la Eminescu, poezia *Singurătate :* „Cu perdelele lăsate / Șed la masa mea de brad, / Focul pîlpîie în sobă, / Iară eu pe gînduri cad" etc. — face parte din lirica personală.

Poezia *Rugăciunea unui dac* aparține liricii mascate de vreme ce avem masca tragică a dacului, sub care este tot Eminescu.

Poezia *Înger și demon* aparține liricii rolurilor, căci avem două personaje : îngerul — fata de împărat — și

demonul. Eminescu exprimă prin rolurile acestea idei și sentimente care nu ar fi putut să le redea în propriul lui nume.

Unii cercetători s-au îndoit de clasificarea lui W. Scherer, susținînd că între lirica personală și lirica mascată nu este o deosebire fundamentală, ci doar o deosebire tehnică, exterioară. Lirica mascată poate fi, deci, trecută în categoria liricii personale, după părerea acestora. Deci, după ei, ar exista :

a. lirica personală (cu subdiviziunea de lirică mascată)

și

b. lirica rolurilor.

Noi însă nu adoptăm sistemul acesta ; debitul personal și debitul mascat sînt cu totul altceva ; nu este numai o diferență tehnică, exterioară. Sînt două atitudini diferite ; cele două modalități ale liricii corespund eului și influenței adînci a sentimentelor. Este o diferență mare între eul liric personal și eul liric mascat, mai îndrăzneț, mai radical, excesiv.

Altul este eul eminescian în *Singurătate*, altul, cu totul altul, mai îndrăzneț, mai dezvăluit, în *Rugăciunea unui dac*.

Așadar, deosebirea dintre lirica personală și lirica mascată trebuie menținută.

Alți stiliști au atacat clasificarea lui Scherer din alt punct de vedere ; ei deosebeau două mari grupe :

a. lirica personală

și

b. lirica rolurilor (care cuprinde și lirica mascată).

Ce e rolul — decît tot o mască ? Așadar, ei amestecau lirica mascată cu lirica rolurilor. Dar eul este diferit și aici. Eul mascat este intim, îndrăzneț, obscur adesea ; eul rolurilor este individualizat, străin. În lirica mascată poetul pune masca pentru a se exprima mai ușor ; în lirica rolurilor el își dezvăluie laturile cele mai nebănuite, mai excentrice din firea sa ; el își ia un rol pentru a se descoperi pe sine.

„Cătălin“ este un rol : Eminescu se joacă cu sine însuși — este o posibilitate îndepărtată ; „Luceafărul“ e o mască : este poetul în ce are el mai adînc.

Dealtfel, în Eminescu, lirica rolurilor e puțin reprezentată : Călin, Cătălin, Blanca, Mircea, fiul lui Mircea *(Scrisoarea III)*, Arald — sînt roluri.

Lirica rolului este nesfîrșită în poezia lui Gh. Coșbuc. Eminescu nu intră cu desăvîrșire într-un rol excentric. Coșbuc intră în rol, de la *Regina ostrogoților* pînă la fata din *La oglindă*.

Eminescu este prin excelență reprezentantul liricii personale ; astfel se explică fervoarea intimistă a operei sale poetice. În ceea ce privește lirica mascată, Eminescu ne-a dat *Rugăciunea unui dac, Luceafărul, Împărat și proletar, Odă în metru antic* etc.

Aceste măști n-au o psihologie independentă, ci ne înfățișează chiar pe Eminescu, în potențele lui adînci. Orgoliul, revolta lui Eminescu se vădesc aci. Lirica mascată arată alte atitudini ale poetului decît cele din lirica personală.

O altă distincție o face Müller Freinfels, care se îndoiește de categoria liricii personale. Nici un poet, socoate el, nu vorbește cu eul lui empiric, ci vorbește cu un eu tipic, care este tot o mască. De la acest eu tipic, transformat de imaginație, nu e decît un pas pînă la mască.

Așadar, zice el, eul personal e tot un eu stilizat, transformat. Masca totuși permite exprimarea unor sentimente mai vaste. După Freinfels, poetul vorbește după un unic eu tipic și general (fie el eu personal, mască sau rol). Dar totul nu se poate reduce la un eu tipic, general. Toate formele pronumelui (eu, tu, noi, voi, ei etc.) pot avea o largă întrebuințare în poezie. Există o întreagă fenomenologie în lirică.

Cel mai frecvent întrebuințat este pronumele personal de persoana întîia. Dar și aici există un eu individual (nu empiric), dar intim, discret, ca în *Singurătate*, care se deosebește de un eu general ca în *Pajul Cupidon*.

În *Pajul Cupidon*, de exemplu, sînt sentimente și idei generale ; este un eu general ; sînt raporturile zeului cu toți oamenii. Aici eul poetic execută o mișcare de dilatare. Acel tu final este un tu general :

De te rogi frumos de dînsul,
Îndestul e de hain

Vălul alb de peste toate
Să-l înlăture puţin.
(Pajul Cupidon, M. Eminescu, 1879)

Cine să se roage? Tu? O persoană anumită? Nu. Ci toţi oamenii în general: eu, tu, el, noi, voi.

Apelul la persoana a doua este redarea unui eu general. Exemple sînt dese în Eminescu:

Te urmăreşte săptămîni
Un pas făcut alene,
O dulce strîngere de mîini,
Un tremurat de gene;

Te urmăresc luminători
Ca soarele şi luna,
Şi peste zi de-atîtea ori
Şi noaptea totdeuna.

Căci scris a fost ca viaţa ta
De doru-i să nu-ncapă,
Căci te-a cuprins asemenea
Lianelor din apă.
(Ce e amorul)

Cu mîne zilele-ţi adaogi,
Cu ieri viaţa ta o scazi
Şi ai cu toate astea-n faţă
De-a pururi ziua cea de azi.
(Cu mîne zilele-ţi adaogi)

ori

Privitor ca la teatru,
Tu în lume să te-nchipui...

Tu te-ntreabă şi socoate...

De te-ndeamnă, de te cheamă...

Nu spera şi nu ai teamă...
(Glossă)

Vedem, deci, că pronumele tu, cu formele lui flexionare: te, ţie — reprezintă un eu general.

Valori stilistice în legătură cu cuvintele nominale: pronumele

În ceea ce priveşte pronumele personal de persoana întîia plural: noi — valorile stilistice sînt bogate.

1. Noi — reprezintă adesea în lirică un eu general; reprezintă o realitate metafizică, conştiinţa întregii umanităţi.

Astfel, în *Stelele-n cer* (M. Eminescu), ori în *Epigonii*, acel „noi" reprezintă colectivitatea oamenilor în general:

„Iară *noi*? *noi*, epigonii?... Simţiri reci, harfe zdrobite..."

„Voi credeaţi în scrisul vostru, *noi* nu credem în nimic!"

În poezia *La steaua*, strofa a patra:

Tot astfel cînd al nostru dor
Pieri în noapte-adîncă,
Lumina stinsului amor
Ne urmăreşte încă.

„Ne" şi „nostru" — acel „noi" — reprezintă, oare, conştiinţa colectivităţii, este un eu general ori este un eu colectiv dual?

„Noi" reprezintă pe doi îndrăgostiţi (eu colectiv dual), ori întreaga umanitate (eu general)?

Înţeleasă în ultimul sens, poezia ar fi meditaţie filozofică; altminteri, ar fi cîntec de dragoste. Credem că trebuie înţeleasă ca un „noi" colectiv, general.

2. Deci al doilea fel de eu, în ce priveşte pronumele noi, este aşa-zisul eu colectiv dual, acel „noi" prin care se înţelege că este vorba de doi îndrăgostiţi, frecvent la Eminescu în, de exemplu, *Sara pe deal*:

Ne-om rezima capetele-unul de altul
Şi surîzînd vom adormi sub înaltul,
Vechiul salcîm...

Povestea Codrului :

Amîndoi vom merge-n lume
Rătăciți și singurei,
Ne om culca lîngă izvorul
Ce răsare sub un tei...

Floare albastră :

Acolo-n ochi de pădure,
Lîngă trestia cea lină
Și sub bolta cea senină
Vom ședea în foi de mure...

Pe cărare-n bolți de frunze,
Apucînd spre sat în vale,
Ne-om da sărutări pe cale,
Dulci ca florile ascunse.

Dorința :

Vom visa un vis ferice,
Îngîna-ne-vor c-un cînt
Singuratece izvoare,
Blînda batere de vînt.

În toate aceste poezii, iată-l pe Eminescu poet al dragostei fericite, exprimată prin eul colectiv dual.

Și adesea încă Eminescu trece într-o poezie de la o formă de eu la altă formă de eu. E un efect artistic de mare valoare, realizat cu ajutorul schimbării pronumelui personal și al timpului verbal. Astfel în *Sara pe deal* poetul își exprimă sentimentul la persoana întîia singular și la prezentul indicativului :

Sara pe deal buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc, stele scapără-n cale,
Apele plîng, clar izvorînd în fîntîne ;
Sub un salcîm, dragă, m-aștepți tu pe mine.

Continuă descrierea codrului poetic ; apoi, în ultimele versuri, poetul modifică forma eului personal într-un eu colectiv dual, cu pronumele persoanei întîia plural și cu viitorul indicativului :

Lîngă salcîm sta-vom noi noaptea întreagă...

Ne-om rezima capetele unul de altul
Și surizînd vom adormi sub înaltul,
Vechiul salcîm...

Este o prelungire a visului de fericire ; este o substituire de eu interesantă ; poezia îmbracă astfel o formă de visare, de prelungire în viitor.

Un procedeu invers, un gest contrariu, găsim în *De cîte ori, iubito...* Avem întîi un eu colectiv dual, deci la persoana întîia plural :

De cîte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte,
Oceanul cel de gheață mi-apare înainte.

Apoi, deodată, trezirea din vis, bruscă, în final :

Suntem tot mai departe deolaltă amîndoi,
Din ce în ce mai singur mă-ntunec și înghet,
Cînd tu te pierzi în zarea eternei dimineți.

Avem, deci, în această trezire din vis, un eu personal, exprimat prin persoana întîia și a doua singular (tu, eu).

În *Lasă-ți lumea...*, Eminescu pornește cu un eu individual :

Lasă-ți lumea ta uitată,
Mi te dă cu totul mie,
De ți-ai da viața toată,
Nime-n lume nu ne știe.

Apoi în strofa a cincea, după ce în a patra era tot personal și cu un timp verbal de viitor :

Nu zi ba de te-oi cuprinde...

poetul revine în eul său colectiv dual :

Tînguiosul bucium sună,
L-ascultăm cu-atîta drag,
Pe cînd iese dulcea lună,
Dintr-o rariște de fag.

Deci de la eu personal la viitor, iată-ne la eu colectiv dual la prezent, care dă accentul fericirii împlinite.

Combinarea formei individuale a eului cu forma generală este un procedeu interesant.

Astfel în *Scrisoarea I* Eminescu trece de la un eu individual .

Cînd cu gene ostenite sara suflu-n luminare,
Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare...

la un eu general :

Luna varsă peste toate voluptuoasa ei văpaie,
Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate.
De dureri, pe care însă le simțim ca-n vis pe toate.

Efectul este impresionant prin trecerea de la persoana întîia singular la persoana întîia plural. E o extindere a acțiunii de la individual la general ; este o extindere largă a cadrelor.

Totuși lirica lui Eminescu este, în mare parte, aceea a eului individual. Eminescu este reprezentantul liricii personale *(Ichlyrik)*.

Dar în lirica personală eul poate fi extins la un eu colectiv dual, ori la un eu colectiv general. Și aceasta o și face Eminescu ; el sparge cadrul intimismului, trece spre eul general, ajunge la sentimente mai vaste.

Valoarea afectivă (stilistică) legată de cuvintele nominale

Valori stilistice legate de adjectiv

Am văzut că substantivul oferă stilului materia ; verbul — mișcarea ; adjectivul îi oferă culoarea.

Stilul substantival este un stil nutrit ; stilul verbal — unul dinamic ; cel adjectival este un stil impresionabil, pitoresc.

Adjectivul n-a avut multă vreme bun renume. În epoca clasicismului francez, adjectivul nu era prețuit. Un exemplu de simplitate a clasicilor : cu ocazia unei fresce, reprezentînd campania lui Ludovic XIV în Palatinat, au fost chemați mai mulți istoriografi ca să-i dea un nume. Boileau, istoriograf și el al regelui, a numit-o *Le passage du Rhin*. Într-adevăr, o inscripție simplă, după cum o spunea și el în interesantul *Discours sur le style des inscriptions*, impresionează mai mult decît una însoțită de adjective pompoase. Închipuiți-vă inscripția *Le merveilleux passage du Rhin*. Tot efectul este stricat.

Regăsim aici toată pudoarea clasicismului ; lucrurile vorbesc prin ele însele, n-au nevoie de epitete.

Lessing, în *Laokoon oder über den Grenzen zwischen Malerei und Poesie*, este și el împotriva abundenței adjectivelor. Limba fiind într-o continuă scurgere, zice el, impresia unui adjectiv este stricată de adjectivul următor ; un adjectiv împinge pe altul, neputîndu-se forma o imagine unitară, care se poate reda numai prin acțiune, prin verb.

Mai tîrziu, în romantism, adjectivul a ocupat un loc de cinste. Adjectivul evocă atmosfera, sensibilitatea receptivă a poetului. Așa este în *Bitte* de Lenau, unde, în două versuri doar, adjectivele abundă, fiind de mare efect și redînd o atmosferă visătoare. Adjectivele la Lenau exprimă afectele poetului ; stilistic, ele apar ca atribute ale nopții, dar ele sînt afective, subiective.

Există, așadar, adjective subiective, afective, exprimînd simțirea poetului, și sînt adjective obiective, care se referă la un obiect și-l conturează.

Astfel avem în *Vînt de toamnă* de T. Arghezi :

Rece, fragedă, nouă, virginală,
Lumina duce omenirea-n poală...

Adjectivul are două funcțiuni stilistice :

1. Adjective — epitete ornante, evocatoare de atmosferă, creatoare de atmosferă, care îmbogățesc substantivul și creează o atmosferă.

Epitetele ornate le întîlnim la clasici ; la noi — la Gr. Alexandrescu ș.a., ele avîndu-și sorgintea în Homer (noapte fioroasă, singurătate măreață etc.).

2. Adjective — epitete caracterizante, individualizatoare.

Aceste epitete caracterizează, individualizează substantivul ; nu-l ornează, ele se referă la obiect. La noi, Eminescu este primul care dă asemenea epitete caracterizante : „calde șoapte“, „roase plicuri“, „pas moale“, „mînă rece“, „suflări fierbinți“, „rotitor talaz“, „gene ostenite“ etc.

Iată, deci, epitete caracterizante ce se referă la senzații de tact, de temperatură, de cenestezie, necunoscute

clasicilor. Rolul senzaţiilor acestea l-a arătat într-un studiu interesant Sully Prudhomme.

Adjectivul ornant se banalizase în clasicism ; după cum remarcă Remy de Gourmont, epitetele ornante deveniseră de un convenţionalism plicticos. Totdeauna „cumplit uragan", „noapte fioroasă", „cer senin", „iarbă verde" ! etc., etc.

Existau chiar dicţionare de epitete convenabile pentru anumite substantive. Era o canonizare, un convenţionalism ce compromisese adjectivul.

Romantismul reabilitează, după cum am spus, adjectivul. Dar se produc acum şi abuzuri ; ia naştere o supraabundenţă de epitete. Astfel N. Iorga, evocînd figura lui Caragiale, aşază pe lîngă fiecare substantiv cîte un adjectiv calificativ tare, puternic. Dar dorinţa de a potenţa expresia o slăbeşte. Nu trebuiesc expresii tari, ci juste.

Funcţiuni stilistice ca cele ale adjectivului au şi : adverbul modal şi genitivul partitiv în funcţie de adjectiv.

Adverbul modal şi genitivul partitiv ca adjective sînt întrebuinţate recent în poezie. La noi Tudor Arghezi este cel dintîi care le introduce. Iată cîteva exemple de adverb modal cu funcţie de adjectiv :

„Biruitor de lifte şi jivine, aşteaptă dîrz..." *(Prinţul)*, „Cînd pasul meu purcede prin grădină / Furiş, ascult, în noaptea sunătoare" *(Interior de schit)*, „Işi mai aduce ştirb aminte..."

Arghezi dă o mare importanţă adverbului modal ; şi tot la el întîlnim genitivul partitiv cu funcţie adjectivală :

„...trupul tău de catifea" *(Puţin)*, „Al fiinţei tale mici de cremene uşure" *(Jignire)*, „Bici greu de plumburi şi noduri"... sau : „Ascultă în noaptea de safir şi lut" *(Prinţul)*, „Deşertăciunea lor de vis şi lut" *(Psalm)*, „Odăjdii de brumă şi soare".

Iată, deci, genitivul partitiv în funcţiune de epitet adjectival.

Problema stilistică a vocabularului

Problema stilistică a vocabularului este una din cele mai însemnate probleme ce se pun în studiul stilisticii ; despre stilul substantival adjectival ori verbal am mai vorbit în alte prelegeri ; despre cuvinte abstracte şi concrete, de asemenea am mai reamintit. Vom vorbi despre această problemă a vocabularului în general.

Se pune, deci, problema stilului legat de vocabular, de numărul şi felul cuvintelor întrebuinţate.

1. Astfel, Al. Vlahuţă, în *File rupte*, nu întrebuinţează un vocabular original, surprinzător ; nici un cuvînt nu ne opreşte, nici un cuvînt nu e propriu autorului ; Vlahuţă nu este un scriitor cu mare putere verbală ; asociaţiile lui de idei nu sînt noi. Căldura familiară a stilului său reiese din acest vocabular cu cuvinte obişnuite, puţine, puţin variate ; repetarea lor e frecventă ; găsim chiar repetări cu accent biblic (...„mai tare ca tăria vînturilor", „mai adînc ca adîncul mărilor"...) ; găsim o variere neinventivă (Dumnezeu, Cel-de-sus, minunat, plin de taină etc.).

Prin mica sferă a vocabularului, ca şi prin caracterul comun al cuvintelor din această sferă restrînsă, Vlahuţă are o vorbire intimă, familiară.

2. Alţi scriitori obţin efecte stilistice prin foartea lor mare bogăţie de cuvinte.

Exemplul tipic ni-l dă I. Creangă, artist cu mare fantezie verbală. Iată cum descrie Creangă casa lui Pavăl ciubotariul în *Amintiri* :

„Pavăl era holtei, şi casa lui destul de încăpătoare : lăiţi şi paturi de jur-împrejur ; lîngă sobă — altul ; şi toate erau prinse. Iară gazda, robotind zi şi noapte, se proslăvea pe cuptior între şanuri, calupuri, astrăgaci, bedreag, dichici şi alte custuri tăioase, muşchea, piedecă, haşcă şi clin, ace, sule, cleşte, pilă, ciocan, ghinţ, piele, aţă, hîrbul cu călacan, clei şi tot ce trebuie unui ciubotar..." *(Amintiri*, ed. *Opere complete*, Cartea românească, p. 57).

E o altă putere verbală aici, ca la Vlahuţă. Farmecul este sporit prin această acumulare de termeni, prin potopul acesta de cuvinte pitoreşti, procedeu adesea întîlnit la Rabelais (vezi *Arta prozatorilor români* de T. Vianu).

Iată alt exemplu din *Stan Păţitul*, cînd Creangă ne spune ce făcuse Chirică (diavolul) în curtea lui Stan :

„Ce garduri streşinite cu spini, de mai nici vîntul nu putea răzbate printre ele ! Ce şuri şi ocoale pentru boi şi vaci, perdea pentru oi, poieţi pentru păseri, coteţe pentru porci, sisiiac pentru păpuşoi, hambare pentru grîu şi cîte alte lucruri de gospodărie făcute de mîna lui Chirică, cît ai bate din palme !" (*Stan Păţitul*, ed. omagială municipală, Bucureşti, p. 101).

Interesul principal stă în bogăţia lui de cuvinte ; deşi nu creează imagini concrete pasajul place prin bogăţia de termeni. Totuşi termenii, deşi variaţi, sînt înrudiţi (şuri, ocoale, coteţe etc.). Sfera e bogată, dar ca sens e restrînsă. Dar tocmai aceste cvasi-similitudini ne plac ; ne place faptul că autorul ştie să noteze nuanţele şi să reţină diferenţele.

Asemănător lui Creangă şi lui Rabelais este şi Calistrat Hogaş, care este şi el un poet al verbului, un virtuoz. „Hogaş este un Creangă trecut prin cultură" (Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*), un clasicist, un academizant, un maestru al umorului, al invenţiunii verbale şi al sublimului.

3. La alţi scriitori, cuvintele sînt nu numai numeroase şi variate, dar şi pe o arie întinsă ; sînt cuvinte absorbite din izvoare multiple, felurite. Astfel apare stilul şi vocabularul lui D. Anghel, *În grădina plantelor :*

„În straturi, toate florile primăverii. Pajiştile verzi, ca nişte covoare bine îngrijite, mărginesc drumurile la soare ; mai încolo norodul florilor străine, un babel de neamuri şi de culori, o enciclopedie de nume bizare, un ţintirim plin de epitafe medicinale, o internaţională de miresme..."

Iată cuvinte care provin din izvoarele cele mai deosebite ale culturii. Avem cuvinte din sectorul ştiinţific (enciclopedie, medicinal), din cel popular (ţintirim, norod), din cel religios (babel), din cel politic (internaţională).

Iată alt exemplu unde se vădeşte eclectismul lui Anghel, complexul de cuvinte arhaice şi moderne, îmbinarea miticului cu realul, a sublimului cu trivialul :

„Şi astfel Noe, întîiul armator al vremurilor, primi comanda unui titanic steamer, ce avea să înfrunte surplusul imenselor rezervorii de lichiduri neîntrebuinţate pe care le deţinea Cel-înalt şi cu care se hotărîse să duşeze patruzeci de zile şi patruzeci de nopţi biata omenire..." (*Arca lui Noe*).

Apoi, despre animale :

„Ce era această chintesenţă de bestii, purtînd marca aceluiaşi concesionar ; spre care ţel mergea internaţionala aceasta ce nu putea fi pusă la acelaşi diapazon ; ce era acest tamazlîc de ginte eteroclite, dinte şi corn, copită şi unghie, gură şi ventuză, gheară şi periferii catifelate, glas şi răget, instinct şi inteligenţă, candoare şi brutalitate ?..." (D. Anghel, *op. cit.*)

Aşadar, neologisme amestecate cu arhaisme, cuvinte luate din toate sectoarele culturii, toate se îmbină şi convieţuiesc în proza lui Anghel.

Sînt termeni din izvoare diferite, contradictorii, care se anihilează, care arată neutralitatea autorului. Fiecare cuvînt are o rezonanţă afectivă specifică acelui sector de cultură din care descinde. Cînd cuvintele sînt luate din sectoare, din cercuri de cultură diferite, aceasta denotă eclectismul, vastitatea şi nefixarea autorului.

4. Cezar Petrescu nu este un vizual ; el obţine impresia de varietate în stil printr-un vocabular cu acumulare de termeni, termeni disparaţi, luaţi de pretutindeni — din domeniul : geografiei, istoriei, artelor, ştiinţelor etc.

Astfel, într-un roman recent, *Ochii strigoiului*, Cezar Petrescu ne înfăţişează pe erou, Bogdan Cernegură, în faţa unui aparat de radio, depănîndu-şi gîndurile. Vocabularul autorului atinge maximum de acumulare a termenilor : telefon, telegraf, fonograf, Pascal, Newton, Descartes, Kant, Berlin, Tokyo, Sydney, Bucureşti — toate dau varietate stilului.

Enumerarea de termeni, acumularea enumerativă, acea mobilizare de vocabular este un procedeu des întrebuințat de Cezar Petrescu : ...„Aceste unde se fugăresc, se ajung, se învăluresc, de aici, de la București la Sydney..."

Așadar, nu mai avem variarea aceleiași expresii (ca la Creangă și la D. Anghel), ci acumularea terminologică, apelul continuu la bogăția vocabularului — la C. Petrescu.

Problema stilistică a neologismului

Mult discutata problemă a neologismelor nu este văzută din punct de vedere stilistic ; și se comite o greșeală atunci cînd ea nu este discutată ca atare. Numai perspectiva stilistică o poate elucida oarecum.

Din punct de vedere stilistic, neologismul nu poate fi înlăturat. Chiar și în limbi vechi și bine fixate, ca franceza, de exemplu, au pătruns cuvinte noi, cuvinte de sport, de tehnică, de științe. Neologismul e acceptat cînd expresia noțiunii respective nu există în limbă ; cînd acest corespondent există, desigur că este inutil și absurd să primim neologismul. Dar neologismul are valoarea lui stilistică. Mai ales la autorii umoriști, ironici (ca D. Anghel, G. Topîrceanu ori Al. O. Teodoreanu), neologismul e o strălucită armă. Apoi, pentru procedeul eufemistic (de a canaliza, de a îmblînzi sensul prea aspru al unui termen), neologismul e foarte nimerit. În fine, pentru marcarea disprețului este nevoie tot de neologism.

Cu aceasta am încheiat lungul capitol al valorilor stilistice legate de cuvintele nominale și trecem, în prelegerea viitoare, la studiul valorilor stilistice legate de cuvintele relaționale.

Cuvintele relaționale (după cum am văzut într-una din primele noastre lecțiuni) se deosebesc de cuvintele nominale prin faptul că n-au intenționalitate obiectivă, și nici conținut calitativ.

Prepozițiile, conjuncțiile etc. sînt cuvinte relaționale ; ele mijlocesc legătura dintre cuvintele nominale.

Valori stilistice legate de cuvintele relaționale

După studiul valorilor stilistice legate de cuvintele nominale, trecem azi (într-o rapidă prelegere) la studiul valorilor stilistice legate de cuvintele relaționale.

Știm ce sînt aceste cuvinte. Cuvintele relaționale n-au conținut calitativ și intenționalitate obiectivă, ca cele nominale ; ele stabilesc legătura între cuvintele nominale.

Așa sînt conjuncțiile, prepozițiile, o parte din adverbe.

Sînt unele cuvinte, ca pronumele demonstrativ, care sînt cînd nominale, cînd relaționale. De exemplu, în propozițiunea : Cine a trecut pe aici ? — Acela ! ; pronumele demonstrativ „acela" este cuvînt nominal, el are intenționalitate obiectivă și conținut calitativ. Dar în fraza : Numai acele popoare sînt demne să trăiască care au dat o literatură — este evident că aici pronumele demonstrativ „acele" este cuvînt relațional.

Ba chiar stilistica germană face distincție între cuvîntul nominal și cuvîntul demonstrativ (*Zeichenwort*).

Astfel, din exemplul *Elegia* (N. Crainic) vedem că pronumele demonstrativ are rolul de a întări obiectele, de a da poeziei o mișcare de gesticulație nobilă.

Dar, revenind la cuvintele relaționale, trebuie să observăm că importante valori stilistice sînt legate de conjuncția *și*.

1. În *Biblie* conjuncția *și* este foarte frecventă :

„Pămîntul era pustiu și gol ; peste fața adîncului de ape era întuneric, și Duhul lui Dumnezeu se mișca pe deasupra apelor ; și Dumnezeu a zis : «Să fie lumină !» Și a fost lumină. Dumnezeu a văzut că lumina era bună ; și Dumnezeu a despărțit lumina de întuneric. Și Dumnezeu a numit lumina zi, iar întunericul l-a numit noapte. Astfel a fost o seară și apoi a fost o dimineață, și aceasta a fost ziua întîi..." (*Biblia, Facerea*, psalmul 74, 16, 104, 20, cap. 1—5).

Repetarea lui *și* în textele biblice și în cele liturgice lucrează ca un legato muzical, ca o incantație.

Conjuncția *și* are rol stilistic mare.

a. Există un *și* intelectual, logic, care coordonează pur și simplu. Conjuncția *și* unește două-trei propozițiuni principale, neavînd nici o valoare afectivă, stilistică, ci una pur logică, intelectuală.

„El (omul mediocru) își are cercul inteligenței închis, se opune noului adevăr, *și*, făcînd aceasta, crede chiar că are în sine o mișcare în folosul inteligenței" (Titu Maiorescu, *Progresul adevărului*).

b. Alteori conjuncția *și* marchează o gradație :

„Adevărat este pentru capul mediocru ceea ce s-a obișnuit să primească ca adevărat ; în acest obicei își află îndestularea lui, *și* orice noutate îi apare ca un dușman al liniștii lui sufletești" (*ibid.*, Titu Maiorescu).

Aici conjuncția *și* are o funcție logică, gramaticală, de coordonare, desigur, dar are și o funcție stilistică ; conjuncția *și* pune ultima propozițiune într-o lumină mai vie, o impune ca o concluzie. Acest *și* este ca o pauză muzicală, pusă înaintea arpegiului final.

c. Iată alt *și* : „Aici însă se regăsește pe sine, și durerea dă acum sufletului său ultima consecrațiune și o adîncime pînă atunci necunoscută" (*ibid.*, T. Maiorescu).

T. Maiorescu putea să fi făcut două propozițiuni : Aici însă se regăsește pe sine. Durerea... etc. Dar el le contopește, obținînd prin această contopire o mișcare mai largă, mai nobilă, mai vastă. Prin acel *și* se pune în relief propozițiunea a doua.

2. Conjuncția adversativă *ci* este creatoare de contraste ; ea dă mișcare dramatică, face puternică opoziție.

Astfel de opoziție găsim în *Memorialul* lui V. Pârvan. Acolo, acel *ci* adversativ introduce tensiune dramatică, contraste, opoziție între elementele frazei.

Cu aceste considerațiuni, prea restrînse, încheiem studiul cuvintelor nominale și relaționale cu efecte stilistice indirecte.

Pînă acum am studiat cuvintele cu efecte stilistice indirecte care, pentru a se produce, trebuie să treacă prin

conștiința, prin reprezentarea noastră, urmărind, deci, un drum ocolit, indirect : acel al conștiinței.

Cuvintele însă lucrează și direct, pe căi nemijlocite, prin mijloace fonice. Cuvintele acționează afectiv (stilistic) prin structura fonică.

Aceste valori stilistice, legate de corpul sonor al cuvintelor, le vom studia, deci de-acum înainte.

Valori stilistice legate de corpul sonor al cuvintelor

1. Clasa cuvintelor eufonice.

Clasa aceasta de cuvinte cuprinde cuvinte eufonice, cuvinte care sună bine, care au un efect plăcut afectiv.

Al. Macedonski și ciracii lui vor întrebuința cuvintele eufonice adesea în poezia lor. Tot așa, Ion Minulescu va fi creatorul unei poezii cu versuri libere, pline de cuvinte eufonice, ce impresionează plăcut urechea. Iată, de pildă, un exemplu :

În rada portului —
La cheiul, pe care astăzi cresc castanii,
În rada portului ce pare o lacrămă-a Mediteranii,
Dorm trei galere ancorate de zeci de ani,
Dorm trei galere,
Ce poartă-n pupe încrustate
Trei nume spaniole :
Xeres
Estramadura
Și-Alicante...

(*Romanța celor trei galere*, din volumul *Romanțe pentru mai tîrziu*, 1922)

Ori :

Din țara-n care dorm de veacuri vestiții faraoni,
Din țara
În care sfincșii stau la vorbă cu Nilul sfînt
Și cu Sahara,
Din țara-n care palmierii
Vestesc pustiului furtuna
Și caravanele pierdute

Că nu se mai întorc nici una,
Din ţara asta minunată
Tăcută,
Tristă
Şi bizară,
Îţi voi aduce trei smaralde nemaivăzute-n altă ţară,
Trei perle blonde pescuite de negri-n golful de Aden
Şi trei rubine însîngerate, ascunse toate-ntr-un refren de triolet
Pe care nimeni nu-l va înţelege, fiindcă nu-i
În lume nimeni să-nţeleagă simbolul trioletului !...

(*Odeletă*, ibid.)

Sau, vorbind despre cele trei galere, iarăşi :

Par trei sicriuri profanate
Din care morţii-au dispărut
Cu-ntregile comori de aur
Şi pietre scumpe —
Adunate
De cei ce le mînau pe-Atlantic
Din ţărm în ţărm
Din val în val
De cei ce le-ancorau cu grijă pe coasta-Antilelor bogate,
Şi-n urmă le-ndreptau cu grabă
Ca nişte păsări albe-n zbor —
Din insula San-Salvador
Spre Spania
Spre taciturnul şi lacomul Escurial !

(*Romanţa celor trei galere*, ibid.)

Iată, deci, cuvinte eufonice : Xeres, Estramadura, Alicante, Sahara, Aden, sfincşi, San-Salvador, Escurial, triolet etc.

Sensul nu e prea logic, dar muzicalitatea, eufonia e reuşită. Valoarea lor tranzitivă este nulă ; accentul cade pe valorile sonore asociate cu intenţia intimă, reflexivă.

Aceasta trebuie cerută şi căutată în poezia lui Minulescu : acest factor direct, aceste efecte eufonice reuşite, iar nu un fond adînc.

2. Clasa cuvintelor onomatopeice (grec : *onoma, onomatos* — nume ; *poiein* — a face).

Sînt cuvinte care lucrează afectiv stilistic nu numai prin sonoritatea lor, dar şi prin armonia lor imitativă, de vreme ce se recunoaşte în ele o acţiune ori un obiect. Exemple : tic-tac, cu-cu etc.

Cuvintele onomatopeice nu sînt o oglindă prea fidelă a acţiunii pe care vrea să ne-o sugereze. Astfel, cîntecul cocoşului este, în limba română, redat prin cuvîntul onomatopeic : *cucurigu*, la francezi prin : *cocorico*, sau la japonezi prin : *kuokuo*.

Onomatopeea este o copie aproximativă a realităţii.

Avem, apoi onomatopee prin interjecţii ; la Creangă sînt frecvente : hîrşt, zvîrl, huştuliuc, popîc. Apoi o locuţiune adverbială : ce mai durai-vurai (ce mai vorbă lungă ; durai-vurai — onomatopee a cuvintelor multe). Apoi : teleap-teleap (pentru un mers tîrît) ; horp (pentru : a mirosi), ţuşt (acţiunea de a sări), gogîlţ-gogîlţ (pentru indicarea unei înghiţituri frecvente : lupul mînca gogîlţ-gogîlţ !) ; sau onomatopee străine ca : frou-frou (mişcarea unei rochii) ; ori : glou-glou (înghiţirea unui lichid) etc., etc.

3. Clasa cuvintelor expresive.

Cuvintele onomatopeice (după cum spune şi M. Grammont în tratatul său *Le vers français)* trebuiesc deosebite de cuvintele expresive.

Sînt cuvinte expresive acele cuvinte care şi prin sunetul lor susţin înţelesul, sensul intelectual. Cuvintele onomatopeice ne fac să asistăm la originile limbajului ; ele sînt aproape strigăte.

Cuvintele expresive sînt flexionare şi au şi un înţeles. Astfel : bubuit de tun, a dudui, a fîsîi, a sîsîi, a mugi, a vui, vuiet, zumzet, a mîrîi, a măcăi, a zbiera etc.

Cuvinte care reproduc acţiuni : a zdrobi, a sparge, a smulge, a crăpa, a gîlgîi, a sforăi etc.

Toate își susțin înțelesul prin sunetul imitativ.

Acestea sînt cuvintele expresive, și ele trebuiesc deosebite de onomatopei. Unele din ele se apropie de cuvintele onomatopeice, așa că s-ar putea face o subclasă a cuvintelor expresive onomatopeice.

Sînt cuvinte care sînt expresive, și sînt și onomatopeice prin aliterație (succesiunea evocatoare a aceleiași consoane), apoi prin asonanță (succesiunea evocatoare a aceleiași vocale).

II

1943—1944

PRELEGEREA ÎNTÎIA

FIGURI DE STIL: METAFORA

După studiul valorilor stilistice directe și indirecte ale cuvintelor izolate, continuăm cursul anul acesta trecînd la studiul anumitor îmbinări de cuvinte tipice, numite tropi sau figuri de stil.

Așadar, tropii sau figurile de stil sînt anumite îmbinări de cuvinte, tipizate. Aceste figuri de stil prin funcția lor în limbă au dobîndit un caracter tipic.

Figurile de stil au funcția de a spori sensibilitatea expresiei (iată, deci, o definiție provizorie).

Printre aceste figuri de stil, cea mai de seamă, mai frecventă, în jurul cărei s-au brodat cele mai multe teorii, este metafora.

Metafora este produsul unui transfer de reprezentări pe baza analogiei a două realități : desemnează prin termenul B realitatea A. Metafora, cum s-a spus adesea, este și o comparație prescurtată (căci există o comparație între cei doi termeni A și B, care se substituie unul altuia).

A. *Originea metaforei*

Aristoteles, vestitul filozof grec al sec. IV a. Chr., în *Poetica* sa, a descris metafora și spețele ei, fără să se întrebe însă de ce a apărut metafora.

Cicero (în *De oratore*) găsește că metafora s-a ivit dintr-o anumită sărăcie a limbii ; lipsind expresiile pro-

prii, omul a căutat să desemneze noţiuni noi prin expresii vechi.

Şi după cum veşmintele, menite să fie necesităţi, au devenit podoabe, tot astfel metaforele, impuse de lipsurile limbii, au devenit obiect de desfătare retorică.

G. Vico, în sec. XVIII, socoteşte (în *Scienza nuova)* că metafora nu este o podoabă. Vico distinge o fază poetică, anterioară fazei filozofice moderne. Vico obţine o prefiguraţie a omenirii.

Auguste Comte a distins trei faze în evoluţia omenirii : faza teologică, faza filozofică şi faza pozitivă.

G. Vico distinge două : faza poetică şi faza filozofică. În faza poetică oamenii presupun un cosmos însufleţit. Ei sînt înclinaţi de a denumi realităţile cu termeni fizici, corporali, umani (exemple : sînul mării, braţul fluviului, vînă de apă, creştetul muntelui, cerul rîde etc.). Toate sînt expresii metaforice. După G. Vico, metafora apare ca produsul metafizicii animiste în faza poetică a spiritului omenesc.

Orice metaforă este o personificare. Oamenii n-au cunoscut cu adevărat decît ceea ce au produs ei înşişi. A cunoaşte un lucru este a-l putea produce cu spontaneitate. P. Claudel afirma : „A cunoaşte este a te naşte cu obiectul cunoaşterii" *(connaissance).* Kant spunea tot aşa, că : cunoaşterea nu este o mulare exterioară, ci o producere.

G. Vico, în *Scienza nuova*, ajunge la concluzia că singurele ştiinţe valabile, ca fiind creaţia omului, sînt ştiinţa istoriei şi a matematicii. Sînt ştiinţe care au ca obiect crearea spontană a raţionamentului. Matematicile, istoria sînt produsele spontane ale spiritului omenesc ; ca atare, sînt singurele cunoştinţe valabile. Lucrurilor străine de om li se atribuie o viaţă asemănătoare cu cea a omului. De aici, miturile ; metaforele sînt mici mituri.

Aşadar, pentru Cicero, metafora era o operaţie logică, un transfer de noţiuni.

Pentru G. Vico metafora este produsul unei mentalităţi prelogice, poetice. La baza ei stă o metafizică proprie.

Metafora, fiind, la Cicero, rezultatul unui transfer logic, spiritul uman mai poate produce metafore noi.

La Vico metafora e o creaţie specifică epocii prelogice, poetice ; ea se atenuează în epoca filozofică modernă. De aici consecinţa că poezia cea mai autentică o găsim la vechile popoare, în eposurile homerice. G. Vico este, dealtfel, un partizan al celor antici în vestita ceartă literară „La Querelle des Anciens et des Modernes" de la finele veacului XVII şi începutul sec. al XVIII-lea.

Proeminenţa poeziei vechi nu consta în originalitatea modelelor, poezia nefiind o întreprindere a raţiunii. Superioritatea poeziei vechi consta în spiritul ei preraţional şi prelogic.

G. Vico a fost preţuit de posteritate, nu de contemporani. Afirmînd că poezia se găseşte în epoca veche, el a anticipat gustul romantic.

La începutul sec. al XIX-lea, interesanta figură de critic şi poet romantic care a fost Jean-Paul Richter aduce în *Vorschule der Aesthetik* (1812) o modificare concepţiei lui G. Vico.

După Jean-Paul Richter, metafora este produsul unei faze mai vechi a spiritului uman ; totuşi ea nu este produsul primei faze a spiritului omenesc. Atunci cînd s-a produs o înstrăinare între om şi natură, atunci omul a personificat, obţinînd astfel primele metafore.

Aşadar, după Jean-Paul Richter, metafora este nu rezultatul primului moment, ci al unui moment următor în evoluţia spiritului omenesc.

Metafora fiind un fapt de limbă, energiile care au produs-o altădată trebuie să fie active şi acum.

Cicero, Vico, J.-P. Richter au meritul de a fi pus problema originii metaforei, de a fi făurit simple speculaţii filozofice asupra metaforei.

Noi, azi, cerem însă lămuriri precise, ştiinţifice asupra metaforei. Şi ele ne sînt date de psihologie, de filologia clasică, de lingvistică, de etnologie.

Lingvistica metaforei : s-a zis că vechimea originară a metaforei ar rezulta din faptul că limbajul este esenţial metaforic.

Apariţia metaforei este contemporană cu limba.

Limba este prin excelenţă metaforică, spune Alfred Biese în *Philosophie des Metaphorischen* (1893) ; ea încorporează sufletescul şi spiritualizează corporalul. Este o imagine rezumativă a întregii vieţi. Cuvîntul, în esenţă, este viaţa intimă, interioară, a sufletului ; exteriorizîndu-se, orice cuvînt este o metaforă.

Cuvîntul este produsul acelei lucrări de proiecţie simpatetică. Caracterul limbii de metaforizare simpatetică rezultă din faptul că toate cuvintele abstracte s-au format prin metaforizarea cuvintelor concrete mai vechi. Astfel, Biese dă cîteva exemple :

begreifen = a înţelege ; provine din metaforizarea lui *greifen*
comprendre = a înţelege ; provine din metaforizarea lui *prendre*
urteilen = a judeca ; provine din metaforizarea lui *teilen* (a împărţi)
entscheiden = a hotărî ; provine din metaforizarea lui *scheiden* (a despărţi)
sich vorstellen = a-şi închipui ; provine din metaforizarea lui *stellen* (a pune)

Aşadar, cuvinte abstracte care s-au format prin deplasarea unor cuvinte concrete. Lipsind termenii, omul a asimilat realităţile spirituale cu realităţile concrete preexistente printr-o metaforizare. Adesea, impresii sensibile au fost asociate cu impresii morale, tot prin metaforizare.

Exemple : asprimea vorbirii, grai dulce, căldura exprimării etc.

Acest transfer metaforic dintre impresiile senzoriale (de tact, gust, miros, motricitate, cenestezie) către impresiile morale a fost pe larg tratat şi explicat de finul psiholog şi poet francez Sully Prudhomme în lucrarea sa *De l'expresion dans les Beaux-Arts* (1882).

Din caracterul acesta metaforic al limbii, după concepţia lui A. Biese, rezultă că fiecare cuvînt este o sinteză între înţeles şi sunet. La cuvintele concrete înţelesul e subliniat de sunetul cuvintelor ; sinteză între înţeles şi sunet, deci.

Exemple : *hart, Blitz, frapper, piquer*, ascuţit, aspru etc.

La cuvintele abstracte, sensul nu mai e subliniat de sunet. Exemplu : cuvîntul abstract „electricitate" nu evocă şi nu sprijină înţelesul prin sunetul lui.

Toate rădăcinile limbii vor fi fost la început simboluri sonore şi toate s-au transformat metaforic.

Genul cuvintelor (unele masculine, altele feminine) este iar o probă. Prin asimilare, prin metaforizare omul a atribuit obiectelor şi noţiunilor abstracte un sens feminin sau masculin.

După A. Biese, aşadar, limba fiind metaforică înseamnă că metaforele sînt formele cele mai vechi ale limbii, după cum afirmase şi G. Vico.

Aşadar, Cicero, Vico, A. Biese cred că metafora a apărut la origini odată cu limba ; Jean-Paul Richter crede că ea a apărut ceva mai tîrziu.

PRELEGEREA a II-a

Metafora era în trecut prezentată ca produsul unei mentalităţi literare a civilizatului, ca o podoabă de retorică. Dar G. Vico prezintă metafora ca o necesitate. Ulterior (vezi J.-P. Richter), părerea lui Vico a fost modificată ; prin metaforă omul a căutat să restabilească contactul cu natura.

Pentru a căpăta lumini noi asupra originii metaforei, aceasta fiind prima problemă ce ne-am pus-o în legătură cu metafora, ne vom adresa pe rînd diferitelor ştiinţe de care metafora este legată. Metafora este un fenomen lingvistic (un fapt de limbă), un fenomen psihologic, un fenomen etnologic, un fenomen de filologie clasică (pentru eposul homeric).

I. Metafora din punct de vedere al lingvisticii.

Metafora este prima formă a spiritului, după cum spusese A. Biese. Am văzut, în prelegerea trecută, cum cuvintele abstracte au dat prin metaforizare cuvinte concrete.

Caracterul metaforic al limbii a fost observat de criticul și lingvistul francez Remy de Gourmont.

Remy de Gourmont susține că aproape toate cuvintele sînt metafore ; unele rămîn invizibile, altele se lasă a fi descoperite, oferind imaginea lor celor ce vor s-o contemple.

Astfel, limbile popoarelor diferite execută aceleași metafore, același transfer metaforic. Exemple : *roitelet* — fr. ; *realtino* — it. ; *regaliolus* — lat. etc. ; *lézard* — fr., din lat. *lacertus* : braț, mușchi ; *musculus* — lat. : șoricel ; *muscle* — fr. : mușchi ; *grue* — fr., *Kranich* — germ. : cocor, macara ; *railler* din *radere ; scherzen* din *scheren* (a forfeca).

Numeroasele exemple ale lui Gourmont scot în evidență :

a. caracterul metaforic al cuvintelor unei limbi ;

b. vechimea operației de metaforizare ;

c. identitatea procedeelor de metaforizare la popoare diferite.

Toți lingviștii au mers pe calea indicată de Vico, afirmînd că metafora pare să aibă tendința de a fi eliminată din limbă.

Metafora presupune o serie de asemănări între doi termeni, dar și o serie de deosebiri. Din punct de vedere logic, metafora presupune un grad de abstracție logică, căci pentru ca metafora să se producă trebuie să eliminăm deosebirile dintre cei doi termeni și să oprim asemănările necesare pentru constituirea figurii de stil.

O unificare totală nu dă niciodată o metaforă ; doar cînd există conștiința deosebirilor și asemănărilor atunci se poate vorbi de existența metaforei.

De exemplu, sălbaticii aseamănă locomotiva cu un hipopotam ; spusă de primitivi, aceasta nu e o metaforă, căci ei n-au conștiința deosebirilor. Dar cînd poetul aseamănă pe iubită cu o floare, el are conștiința deosebirilor dintre cei doi termeni, știind bine că iubita nu e întocmai ca o floare.

Cuvîntul „braț", de exemplu, metaforizat în expresia „brațul fluviului" nu e o metaforă la sălbatici, căci conștiința deosebirilor nu există la ei.

El devine metaforă mai tîrziu, cînd oamenii, conștienți, elimină deosebirile și rețin ceea ce trebuie. Între „braț" (sens propriu) și „braț" (metaforic) sînt multe diferențe. Mintea umană trebuie să îndepărteze aceste deosebiri înainte de transferul metaforic ; există și asemănări pe care le reține, dar nu total.

Alternarea conștiinței deosebirilor și asemănărilor a doi termeni realizează metafora pe deplin.

A. Biese, în a sa *Philosophie des Metaphorischen* (1893), arată că metafora nu este un procedeu originar (cum spusese Vico), ci apare mai tîrziu. E un fenomen mai tardiv, contemporan cu apariția funcției intelectuale mai înalte.

II. Metafora din punct de vedere al etnologiei.

Heinz Werner, în *Die Ursprünge der Metapher* (1919), începe prin a analiza granițele ce separă noțiunea de „origine" (*Ursprung*) de noțiunea de „dezvoltare" (*Entwicklung*).

„Originea" este dezvoltarea unor forme vechi ; „dezvoltarea" este originea unor forme noi. E mai bine, deci, să se vorbească de transformarea motivului.

Ce este metafora după Werner ?

Din punct de vedere logic, metafora este înlocuirea unei expresiuni, unei reprezentări cu alta, cu un caracter mai mult sau mai puțin sensibil.

Nu orice substituire a unei expresiuni sau a unei reprezentări prin alta este totuși o metaforă. Metafora se constituie atunci cînd există conștiința unei incongruențe (în sens psihologic), unei deosebiri în actul de substituire.

Apariția metaforei în idiomurile primitive este ciudată ; limbajul primitiv se caracterizează prin diferențierea expresiunilor, iar nu prin asemănarea lor.

O explicare a metaforei la primitivi este faptul că ea înlocuiește termenii abstracți.

Pe ce treaptă a evoluției spiritului omenesc a apărut metafora ?

Pregătirea unei metafore se face la primitivi printr-o pregătire motrice.

a. Pe scara emoțională, găsim o prefigurare a metaforei. Primitivii spun pentru a exprima sentimentul rușinii, pudoarei : „Mă mușcă fruntea" ; și pentru curaj :

„Inima se ține bine de coastă" (explicabile prin faptul că primitivul simte un aflux de sînge în cap atunci cînd îi e rușine, sau o zvîcnire mai puternică a inimii în torace cînd este viteaz).

Dar acestea sînt pseudometafore, căci primitivii n-au conștiința incongruenței, nu-și dau seama că făuresc o metaforă. Sînt doar expresii ale unor senzații. Exprimînd aceste senzații, ei nu fac o metaforă.

b. Pe treapta intuitiv-conceptuală apar pseudometafore, din lipsa de termeni adecvați. Nu sînt totuși metafore, căci atunci cînd primitivul spune locomotivei hipopotam, aceasta este expresia unei identificări, dar nu și conștiința unei incongruențe. Originea metaforei explicată prin sărăcia termenilor unei limbi (Cicero) nu este complet, valabilă, deci, după părerea lui H. Werner. Aceste pseudometafore, aceste expresii ale unor identificări, vor pregăti expresiunile metaforice de mai tîrziu. Metafora adevărată va apare mai tîrziu, pe o altă treaptă a dezvoltării spiritului omenesc.

c. Pe treapta antropomorfică (în care omul personifică) nu găsim încă metafore. Interpretarea antropomorfică a lumii, după Werner, nu este un proces de metaforizare. Primitivul cînd atribuie caractere umane unui obiect nu face o metaforă. E sigur însă că aceste pseudometafore antropomorfice se vor putea dezvolta.

d. Pe treapta pneumatică apar primele metafore adevărate, zice Werner. În concepția primitivilor se făurește acum concepția unei substanțe materiale, dar invizibile, un duh, numit de Werner, după expresia stoicilor, *pneuma*.

Omul primitiv își reprezintă lumea sub imperiul acestui duh invizibil și misterios, atotputernic și ubicuibil, care poate sălășlui în orice obiect. Această substanță, numită *mana* sau *orenda*, fiind transmisibilă, atingerea ei, a pneumei, este tabu.

Un mort, un bolnav, un dușman al primitivului sînt posesorii unei pneume tabu, care se poate transmite în diferite obiecte.

De frică ca ea să nu se transmită, în unele cazuri, primitivul evită de a pronunța numele pneumei și o

înlocuiește cu alt termen ; astfel pe baza acestei pneume apar primele metafore.

De exemplu, negrii australieni consideră ploaia ca pneuma ; atunci, prin transfer metaforic, ei înlocuiesc termenul original prin altul ; în locul materiei originale, apare copia acesteia. Negrii spun „praf" pneumei ploaie. Cuvîntul cel nou apare, apoi, ca posesiv unei pneume identice, și astfel unele cuvinte devin tabu

Tot așa este tabu numele regilor și al animalelor primejdioase. Există, zice Werner, și o iradiație a numelor tabu.

Pentru persoanele tabuizate cuvîntul propriu e înlocuit prin contrast : regelui i se spune sclav, și sclavului — rege. Copiilor li se dau nume urîte ca demonii să nu se atingă de ei.

În locul cuvîntului propriu apare un termen general : pentru orez — fructul iernii ; pentru vînt — suflător ; pentru elefant — picior rotund.

Iată că acum, încet-încet, metaforizarea, procedeul de substituire, capătă conștiința incongruenței, deosebirii dintre cei doi termeni. Identificarea termenilor se însoțește cu constatarea diferențierii lor.

Așadar, după teoria lui H. Werner, metafora este o operație destul de veche, dar nu este o apariție originară. Ea se constituie pe acea treaptă a dezvoltării spiritului uman pe care Werner a numit-o treapta „pneumatică".

Metafora, vom adăuga noi, este prima formă a conceptului abstract ; este o fază avansată în evoluția spiritului omenesc.

PRELEGEREA a III-a

Din punct de vedere lingvistic, e bine să revenim asupra cîtorva cercetări asupra metaforei.

A. Biese susținea că orice cuvînt este o onomatopee : cuvîntul fiind o sinteză între înțeles și sunet (a sparge, a strica, a fîsii, a crăpa etc.).

Sînt, apoi, cuvinte onomatopeice cu fenomene neacustice ; printr-un fenomen de corespondență, de cenestezii, între simțuri, cuvîntul exprimă prin valoarea lui

valori din alte domenii senzoriale (aspru), de tact (lin, butocănos), vizuale (beznă), morale (grandios) etc.

Sînt uneori onomatopee create prin aliterație (sîsîit, zumzet etc.), sau prin consonanțe (auire, aue — la Eminescu).

Toate aceste onomatopee sînt rezultatul unei operații de transfer metaforic.

Din acest punct de vedere, toate cuvintele ar fi onomatopee. Iar teza universalității onomatopeice a interpretat poezia ca artă verbală, sonoră, muzicală. Dar caracterul universal onomatopeic al limbii este redus de cercetătorul german K. Bühler în cartea sa *Die Sprachtheorie* (1934). Bühler afirmă că sînt trei piedici, trei zăvoare, care împiedică onomatopeea să se constituie :

1. zăvorul sintactic împiedică onomatopeea care ar rezulta din împreunarea succesivă a cuvintelor ;

2. zăvorul fonologic oprește onomatopeea, căci nu pot fi primite în limbă decît acele sunete onomatopeice care se încadrează în sistemul fonic al limbii respective. Poți imita vîntul, sirenele, dar sunetele acestea n-au devenit sunete în sistemul fonic al limbii. În idiomurile sălbaticilor sînt sunete (plesnituri etc.) care lipsesc din limba noastră ;

3. zăvorul lexical (al vocabularului). Nu putem introduce în limbă toate onomatopeele străine. Nu putem, în românește, de exemplu, să vorbim de „vrombismentul" unui avion, deși „vrombissement, vrombir" au intrat ca sunete în limba franceză.

În urma cercetării lui K. Bühler s-a văzut că universalismul onomatopeei în limbă este cu mult mai mic decît se credea.

Apoi mai trebuie menționat faptul că limbile se dezvoltă restrîngînd, iar nu sporind numărul onomatopeelor existente. Evoluția limbilor este contrarie caracterului onomatopeic. Limba cultă elimină multe onomatopee pe care limba populară le mai păstrează. Așadar, zăvoarele sintactice, fonologice, lexicale, pe de o parte, și dezvoltarea antionomatopeică a limbilor, pe de altă parte, au infirmat teoria universalității caracterului onomatopeic al limbilor.

Cercetările etnologice ale lui H. Werner au arătat că metafora, deși este o apariție relativ primitivă, nu este o apariție originară. Metafora, după cum am văzut, nu apare nici în faza emotivă, nici în faza intuitiv-conceptuală, nici în faza antropomorfică, ci în faza pneumatică, odată cu conștiința tabuistică, prin care o realitate de nepronunțat trebuie înlocuită cu un alt termen. De aici metafora, adevărata metaforă, care are conștiința incongruenței deosebirilor și asemănărilor dintre cei doi termeni. (Exemplu de metaforă tabuistică : Roma ; din frica de a nu i se pronunța numele, era denumită curent de romani cu cuvîntul *Urbs* — oraș ; aceasta e o adevărată metaforă, căci există o conștiință a divergenței, a deosebirilor între Roma și *urbs*.)

III. Metafora din punct de vedere al filologiei clasice.

G. Vico cita pe Homer ca un creator de metafore, cu o imaginație vie, tînără. Este interesant de urmărit în textele homerice procedeul metaforizării. Problema comparațiilor homerice (căci și metafora este o comparație prescurtată, cu un termen subînțeles) este discutată viu de cercetători.

Interpretarea lui Homer în *Scienza nuova* a lui Vico este foarte importantă. Dacă M-me Dacier îl vedea pe Homer ca un autor *policé, rationnel*, filozoful italian îl vede pe Homer ca un autor : prerațional, poetic, prelogic.

Remy de Gourmont zice că Homer n-are metafore, ci comparații. Metafora nu poate fi asimilată cu comparația, căci rolul metaforei este tocmai de a evita comparația. Metafora este mai rapidă, mai nouă, mai fermecătoare decît comparația.

Cînd Eminescu, de pildă, scrie :

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă
Prin care trece albă regina nopții moartă...

el făurește o metaforă. Comparația o refacem noi, pe urmă.

Faptul că poezia modernă înțelege și gustă mai mult metafora decît comparația înseamnă că procedeul metaforizării e mai rapid și mai apt pentru a reda tranzițiile, sentimentele, nuanțele de expresie ale poetului modern.

Comparațiile lui Homer sînt un semn al vechimii lui, dar nu totuși al primitivității lui.

Homer este vechi, antic, dar nu primitiv, originar, după cum susținea G. Vico.

Filologul german Henning scrie că multă vreme limbile au cunoscut atribute cu o structură obiectiv stabilă și una labilă (mișcătoare).

a. Sînt atribute labile (mișcătoare), extrase și adaptabile la obiecte diferite (exemple : roșu, cald, aspru etc.).

b. Sînt atribute obiectiv stabile, asociate cu un obiect anumit.

La început, toate atributele erau obiectiv stabile ; de aici au apărut comparațiile, care, ca și metaforele, din punct de vedere gramatical, țin locul unui adjectiv sau adverb. Comparațiile apar adesea din lipsa de atribute labile (Homer scrie : „Ahile arunca lancea cît poate un bărbat puternic").

Atributul labil lipsește ; atributul obiectiv stabil (bărbat puternic, albul gîștelor, cenușiul blănii de lup, roșul arămii etc.) este frecvent. Comparația homerică are doi termeni, dintre care al doilea e mai totdeauna un atribut obiectiv stabil.

Homer vede într-o celebră comparație : căderea trupului unui om, după cum cade o floare de mac copleșită de rod.

Cf. Vergilius în *Eneida*, în episodul morții lui Euryalus, cartea IX :

Purpureus veluti cum flos succisus aratro
Languescit moriens, lassove papavera collo
Demisere caput pluvia cum forte gravantur.
(*Eneida*, IX, 435—437)

Trebuie, de asemenea, să semnalăm caracterul complex al comparației homerice. Homer are comparații foarte dezvoltate. Termenul al doilea e cu mult mai dezvoltat decît termenul întîi.

(Cînd Homer compară, în raps. II, adunarea oștenilor cu un roi de albine, termenul al doilea : roiul de albine este îndelung evocat ; *idem*, în raps. XVI, cînd arată lupta troienilor cu aheii.)

De unde a luat Homer procedeul acesta al dezvoltării comparației ? Acest procedeu este, desigur, cel al vorbirii prin circumlocuțiune (al vorbirii în jurul unui subiect). Eroii homerici se exprimă prin circumlocuțiuni, de unde s-au născut apoi și comparațiile dezvoltate. Comparațiile homerice denotă, pe de altă parte, că ele nu sînt opera unui autor prozaic sau primitiv.

Homer iubește plăcerea artistică a variației pe aceeași temă. Homer nu este un primitiv, ci un poet mai vechi, reprezentînd un moment depășit de evoluția psihologică a spiritului nostru poetic.

Remy de Gourmont, în *Le Problème du style* (1902), afirmă și el că Homer nu folosește metafora, ci comparația.

În *Vedele* indiene (brahmane) găsim metafore. Ele sînt ulterioare eposului homeric. *Vedele* sînt o expresie simbolistă a poeziei ; peste fondul comparațiilor se adaugă cîmpul modern al metaforei.

Cînd în texul *Vedelor* găsim metafora că : vacile sînt nori, înseamnă că poetul a făcut o sforțare serioasă, superioară, de abstractizare.

În epopeea franceză medievală, în *La Chanson de Roland*, metafora este rară. La începutul civilizației limbajul este lent, metafora pură este imposibilă. Limbajul este succesiv, căci senzațiile sînt succesive ; astfel poeții făuresc comparații care sînt imagini distincte.

La moderni imaginile sînt amalgamate (exemplu : Flaubert — *Salammbô*), spune Gourmont, care este teoreticianul cenesteziei și al corespondențelor.

Toate acestea, deci, ne abat de la prețuirea viciană a lui Homer. Este just să vedem în Homer un reprezentant al unei etape poetice și lingvistice mai vechi, dar nu un primitiv și un popular.

Problema homerică Vico o pune pentru a proba existența originară a metaforei, a figurii de stil. Dar nu este astfel. Arhaismul lui Homer este stabilit nu din pricina existenței metaforei (produs ulterior, mai recent, al spiritului uman), ci tocmai din lipsa ei.

Am vorbit în prelegerile trecute despre originea metaforei, examinînd diferitele păreri ale cîtorva mari cercetători și scriitori antici și moderni: Cicero, Vico, Richter, Biese etc. (vezi prelegerile I, II, III).

Ne vom ocupa acum de alte două probleme în legătură cu metafora. Cu problema funcțiunilor metaforei, mai întîi; apoi, cu problema structurii metaforei.

B. *Problema funcțiunilor metaforei*

Metafora are mai multe roluri, mai multe funcțiuni: filozofică, psihologică, literară.

Le vom studia pe rînd.

Trebuie să arătăm că între problema originii metaforei și problema funcțiunilor metaforei este o strînsă legătură. Dacă ne întrebăm cînd a apărut metafora, ne punem, desigur, și întrebarea: ce funcțiune, ce rost, ce menire a avut ea? Funcțiunile de azi și de ieri ale metaforei pot lămuri originea ei într-o măsură oarecare. Invers, originea poate lămuri funcțiunile, după cum funcțiunile se amestecă și cu problema originii. Ambele probleme se întrepătrund în chip intim.

Funcțiunile teoretice ale metaforei

G. Vico (în *Scienza nuova*) arată că problema originii și problema funcțiunilor sînt strîns legate. După el, metafora a apărut ca instrument al animismului pentru ca să umple sărăcia idiomurilor. Mai tîrziu, rolul ei, funcțiunea ei, se va epuiza lent.

Biese va socoti însă că metafora nu este istovită azi; metafora e o categorie a culturii universale. Metafora nu este un instrument, după Biese, ci o formă generală a expresiei în toate artele. Chiar artele plastice și muzicale au acea personificare care alcătuiește esența însăși a metaforei.

Dar metafora este și instrument al cunoașterii filozofice. Pentru Biese, metafora are un mare rol în faza filozofică a spiritului omenesc.

Care este funcția filozofică a metaforei?

Biese arată că noțiunea gîndirii pure, abstracte, este eronată. Cugetarea are nevoie de un obiect dat, de intuiție.

Schopenhauer va spune cîndva: „Sîmburele intim al unei cunoștințe este intuiția. Orice cugetare originală se produce prin imagini." Dar imaginile, produse ale fanteziei pe care lucrează gîndirea filozofică, sînt tocmai metaforele.

Biese susține că lumea nu ne este cunoscută decît atît cît o trăim, cît o metaforizăm. Obiectul cert al intuiției este experiența internă. Opera cunoașterii se face prin formele metaforei, căci orice filozofie este antropocentristă.

Cunoașterea se face prin analogie cu noi, prin reducerea necunoscutului, treptat, la cunoscut; cunoașterea este transformarea lumii după noi, după experiențele noastre.

Or, metafora este o personificare mai întotdeauna, și transferurile metaforice sînt numeroase în graiul și gîndirea filozofică.

Biese aruncă o privire istorică asupra rolului metaforei în diferitele sisteme filozofice ale marilor gînditori ai omenirii.

Astfel, ideile lui Platon sînt hipostazarea noțiunilor umane; conceptul substanței la Spinoza are atribute omenești: spațiul și cugetarea; eul lui Fichte, voința lui Schopenhauer etc. — toate sînt personificări metaforice.

Peste tot, filozofia este antropocentristă. Vico susținuse că spiritul uman gîndește prin metaforizare în faza prelogică, prefilozofică, poetică; Biese arată că metafora are o funcțiune importantă chiar și în gîndirea filozofică pură.

Biese nu distinge totuși între metaforă și personificare. De exemplu, cînd spunem că: luna e scut de aur — e, desigur, o metaforă, dar nu un transfer personificat. Biese nu cunoaște decît metafora personificatoare, care, e drept, se găsește în gîndirea filozofică.

Dar antropocentrismul tinde a fi eliminat din gîndirea filozofică; căci cunoașterea se poate face pe două căi:

a. prin modelarea realităților exterioare după eul nostru (este un gest cognitiv al antropocentrismului);

b. prin modelarea stărilor eului după realitățile exterioare.

Căci a cunoaște înseamnă a stabili un raport, o relație între ceva și tine. Dar antropocentrismul este o reintrare în tine însuți; pe cînd cunoașterea este o ieșire din tine însuți. Astfel, fizica hilozoistă cu cîteva secole a. Chr. reduce totul la aer, foc, pămînt etc., dar nu la om; ea nu este antropocentristă. Apoi, Empedocles socoate că forțele naturii sînt analoage cu sentimentele umane (personificare antropocentristă). Analogia și personificarea au jucat, deci, un rol inițial în gîndirea filozofică, apoi s-au atenuat. Astfel încît reapariția analogiei și a antropocentrismului în concepții noi filozofice este dovada unui spirit arhaizant.

Henri Bergson, filozoful francez care a adus o contribuție însemnată și a răscolit prin problemele puse întreaga cultură modernă, și-a arătat punctul lui de vedere asupra funcțiunii metaforei în gîndirea filozofică, în comunicarea făcută la congresul filozofic din Bologna, intitulată *L'intuition philosophique* (aprilie 1911), culeasă apoi în volumul lui *La Pensée et le mouvant* (1924).

Bergson arată că toate sistemele filozofice se dezvoltă dintr-un punct condensat, dintr-un focar care este intuiția filozofică, viziunea originală a filozofului despre lume. Dar de această intuiție filozofică, de nucleul gîndirii lui, ne apropiem prin imagini fugitive și intermediare. Iată apropierea dintre punctul de vedere al lui Bergson și cel al lui Schopenhauer: spiritul lucrează asupra unei imagini mediatoare, care transmite intuiția filozofică. Bergson analizează sistemul filozofic al filozofului englez Berkeley, care este un idealist, nominalist, voluntarist-spiritualist și teist. Dar idealiști, teiști etc. mai sînt și alți filozofi. Atunci prin ce se distinge, ce are original, propriu, Berkeley? Originalitatea filozofiei lui Berkeley constă în felul, în imaginea lui proprie care mijlocește intuiția lui filozofică. Lumea, după Berkeley, este văzută ca „o peliculă transparentă și fină între om și Dumnezeu". Astfel intuiția lui, prin imagine, capătă viață și originalitate. Pentru Biese, metafora (imaginea)

este sîmburele filozofiei. Pentru Bergson metafora este doar mijlocul de transmitere a intuiției filozofice. La ambii însă necesitatea metaforei în gîndirea filozofică este de netăgăduit.

Spre deosebire de criticismul lui Kant, care face o separațiune a domeniilor spiritului omenesc, în romantism se face o sinteză a culturii, o asociere a domeniilor spiritului (filozofie+poezie) (exemplu: afirmarea rolului metaforei în filozofie).

Și romantismul a fost o plantă viguroasă; semințele ei au căzut departe. Azi chiar, rolul fanteziei, al metaforei, al imaginii ca mediatoare a intuiției filozofice este dezbătut pe larg.

Cercetătorul spaniol José Ortega y Gasset a scris în 1924 o carte intitulată *Cele două mari metafore ale filozofiei*.

Ortega zice că metafora are un rol constitutiv în filozofie. Metafora nu este numai mijloc: ea este indispensabilă pentru a putea gîndi anumite obiecte dificile. Metafora nu este, ca la Biese, exclusiv personificare. Ortega face deosebirea între metafora poetică și metafora științifică (filozofică). Ambele metafore postulează o identitate anumită între două obiecte; dar metafora poetică are o identitate mai largă, creînd o exagerare plăcută; metafora științifică pornește însă de la mai mult la mai puțin, de la o identitate, din care spiritul nu oprește decît ce trebuie. „Frumusețea metaforei începe acolo unde se termină adevărul ei", observă foarte judicios Ortega.

Ortega arată apoi cele două mari metafore ale filozofiei: metafora conștiinței ca o tablă (pe care se înscriu impresiile), apoi metafora conștiinței ca un vas (un conținut de impresii). Filozofii mai vechi s-au folosit de prima metaforă; Descartes — de a doua.

Bergson și Ortega au contribuit să arate că nu numai metafore personificate pot exista în filozofie, cum arată Biese.

Dacă metafora este mijloc al cunoașterii filozofice sau mijloc al exprimării filozofice este greu de spus.

Dealtfel, aceasta este o falsă întrebare. Căci expresia este o etapă avansată în procesul gîndirii, nu o copie a

gîndirii preexistente. Conţinutul mental se cristalizează în expresie, nu este gata plăsmuit dinainte. Aşa că conţinutul gîndirii şi forma expresiei se întrepătrund adînc.

Desigur că, pe lîngă rolul de imagine mijlocitoare, comunicînd intuiţia filozofică, metafora este şi un mijloc al gîndirii filozofice. Rolul metaforei în gîndirea filozofică nu poate fi tăgăduit. Istoria cugetării este solidară cu istoria fanteziei, care au colaborat mereu.

Dar rolul metaforei în filozofie este adesea şi negativ, dăunător. Metafora, dacă a captat adesea realităţile, mai adesea le-a ascuns sau le-a înţeles greşit.

Exemplu : metafora „conştiinţa ca tablă" ne-a ascuns multe facultăţi ale conştiinţei. Caracterul activ al conştiinţei, funcţiunile ei au fost ascunse de această metaforă.

Progresul spiritului a făcut ca în gîndirea filozofică o metaforă să fie adesea înlocuită prin alta, sau să se renunţe la metaforă, ajungîndu-se la concepte pur abstracte.

„Conştiinţa ca oglindă" a fost o altă metaforă la care s-a renunţat apoi.

Immanuel Kant, Auguste Comte au început să elaboreze concepte abstracte : criticismul empirist, pozitivismul au dat la o parte imaginile.

Nu este însă exclus ca noi metafore, noi imagini intermediare să intervină în sistemele filozofice moderne. Dar spiritul va renunţa la ele atunci cînd vor deveni cauză de ascundere, de interpretare falsă a realităţilor.

S-ar putea spune, printr-un procedeu metaforic, că fantezia umană aplicată în filozofie este ca o haină care este sau prea largă, sau prea strîmtă.

PRELEGEREA a V-a

Funcţiunea psihologică a metaforei

Funcţiunea metaforei nu poate fi numai aceea de a suplini lipsa termenilor în evoluţia limbilor. Dacă aceasta ar fi unica funcţiune a metaforei nu s-ar mai explica

faptul că spiritul omenesc produce şi astăzi metafore, chiar cînd lipsurile lingvistice nu se mai resimt.

Visul şi legătura lui cu metafora :

Visul este creator şi el de metafore. Arta ghicitului, a tălmăcirii (mantica) este străveche, ca şi această concepţie a visului (Alexandru cel Mare la asediul Tyrului a visat un satir care dansa ; vraciul lui i-a tălmăcit visul în sensul unei victorii asupra oraşului Tyr, ceea ce s-a şi întîmplat).

Arta visului este, deci, veche ; ştiinţa visului este nouă ; ea n-a fost luată în serios de psihologi pînă la cercetările, destul de recente, ale psihanalistului S. Freud.

Freud a creat o disciplină sistematică a visului. Dacă apropierea între artă şi vis e o concepţie străveche s-a construit însă o doctrină a visului în vederea cunoaşterii esenţei, structurii şi funcţiunii visului.

Freud (în *Vorlesungen zur Einführung in der Psychoanalyse)* nu vorbeşte propriu-zis de metaforă în vis, ci de simbol. Dar simbolul este produsul înlocuirii unei realităţi (sau expresiei unei realităţi) prin altă realitate (sau expresia unei realităţi).

Metafora poate fi şi ea un simbol. Dar ca să aibă un adevărat caracter de metaforă, este nevoie ca constatarea deosebirilor să alterneze cu constatarea asemănărilor dintre cei doi termeni. Există metaforă cînd se produce această interferenţă a deosebirilor şi asemănărilor. Metafora este conştiinţa unei deosebiri în asemănare — vom zice noi — sau conştiinţa unei asemănări în deosebire.

Această conştiinţă lipseşte în vis. Simbolul visului este o sinteză totală a celor doi termeni. Simbolul metaforei este o sinteză lacunară (creată prin incongruenţa deosebirilor şi asemănărilor).

Cînd omul se trezeşte, el observă în interpretarea visului deosebirile şi asemănările visului ; visul devine atunci o metaforă. Dar visul interpretat (tălmăcit) nu mai este visul visat. Or, acesta, visul visat, este interesant pentru psihanaliză. Analogia între vis şi metafora se poate stabili prin apariţia lor. Pentru Freud, visul este produsul refulării unor reprezentări subconştiente, care nu sînt primite în conştiinţă decît după un proces de

sublimare. Somnul a fost sugestiv definit de Freud ca retragere a interesului pentru viață. Refularea acelor reprezentări subconștiente este necesară pentru ca ele să nu pătrundă brusc în conștiință și să tulbure acea lipsă de interes pentru viață, care este somnul. Prin procesul de sublimare (de transformare) reprezentările refulate pătrund prefăcute în conștiință și creează visul. Visul are un conținut latent și un conținut manifest, care este simbolul reprezentativ al conținutului latent. Trecerea de la conținutul latent la conținutul manifest se face prin procesul de sublimare, care are trei faze :

1. faza de condensare,
2. faza de deplasare,
3. faza de plasticizare.

Condensarea se face prin eliminarea citorva elemente latente sau unificarea altora. Apariția unei persoane X în vis, care e și X, dar și Y, este produsul acelei condensări.

Deplasarea constă în înlocuirea unui element latent cu un element manifest cam deosebit, cam depărtat. Este un procedeu similar cu aluzia, care este denumirea unui obiect prin altul mai depărtat. Aluzia este o armă a ironiei. Tot așa, visul e un ironist, face aluzii ; deplasarea mută și accentul psihic pe elemente fără importanță. De aici caracterul straniu, nelogic al viselor, prin deplasarea accentului psihic.

(Freud dă ca exemplu o anecdotă : într-un sat un potcovar comite o crimă. Autoritățile îl condamnă la moarte. Dar cum în sat era singurul potcovar și în schimb erau trei croitori, sentința hotărăște ca să fie executat unul dintre croitori !)

Toate aceste conținuturi latente ale visului trebuie să se transforme în imagini vizuale. E faza de plasticizare. Visăm în culori, sau în alb și negru. Visul traduce în imagini un text scris. Notele abstracte, elemente copulative rămîn neilustrate ; visul ilustrează obiecte și acțiuni, reprezentabile prin imagini. De aici caracterul disparat, incoerent al viselor. Episoadele sînt juxtapuse, fără prea mare legătură între ele, ca un roman din care ar lipsi multe file.

Freud mai confirmă că procesului de sublimare se datorește și nevroza psihopaților (bolnavilor de nervi). Nevroza se datorește, ca origine, tot unei refulări, a unor reprezentări pe care conștiința nu vrea să le primească, dacă nu prin prisma transformatoare a procesului de sublimare.

Acestui proces de sublimare i se datoresc și miturile, legendele, operele de artă. Freud analizează opera de artă ca să descopere elemente latente subconștiente sub conținutul manifest al operei de artă.

Metoda interpretării în profunzime pentru a găsi sensul adînc e străveche. Chiar la *Iliada* lui Homer s-a găsit un comentator, Metrodoros din Lampsakos, care să arate că lupta dintre ahei și troieni are un sens adînc etic : al luptei virtuților și viciilor — o psihomahie în fond. *Biblia* a fost comentată deopotrivă de gramaticii alexandrini. Ba metoda aceasta a influențat procesul de creație. Dante a scris *Divina comedie* în vederea acestui sens adînc, mistic.

După Dante și doctorii scolasticii, existau, într-un text, trei sensuri : un sens literal, unul moral și altul anagogic.

Freud interpretează literatura, opera de artă, pentru a descifra conținutul ei latent.

PRELEGEREA a VI-a

Funcțiunea psihologică a metaforei

În operele literare, unde se găsesc imagini, s-ar produce tot un proces de sublimare, ca în vis, după cum am văzut în prelegerea V.

Cercetarea psihanalistă a lui Freud caută, deci, sub motivul manifest : motivul, elementele latente, adînci ale operei. Această cercetare și interpretare alegorică a operelor literare în care se caută desprinderea unui sens adînc, mistic, latent este străveche.

Iată o scurtă privire asupra acestor cercetări pe care o arată prof. Vianu în volumul său *Filozofie și poezie* :

„Primele încercări de interpretare filozofică a poeziei le întîmpinăm la filozofii și criticii literari ai antichității

grecești în legătură cu poemele lui Homer. O idee necontenit reluată a antichității a fost aceea de a găsi sensul mai adînc al poemelor, ceea ce cu termenul propriu grec se numea *hyponoia* (ὑπόνοια).

Încă din sec. al V-lea a. Chr., filozoful Anaxagoras credea a putea desluși în poemele homerice felurite alegorii ale virtuții sau dreptății. Metoda se răspîndi în cercul școlarilor lui, și unul dintre aceștia, Metrodoros din Lampsakos, tălmăci toate legendele homerice ca pe niște alegorii fizice, adică în legătură cu substanțele și forțele naturii. În vremea lui Platon, după cum aflăm dintr-o însemnare a *Republicii*, înțelegerea eposurilor homerice ca niște alegorii era foarte răspîndită. Platon se comportă însă cu tot scepticismul față de încercarea de a nu vedea în Homer decît pe gînditorul care își figurează concret ideile. Adîncul lui instinct poetic îl ținea departe de abuzul unei astfel de interpretări și de falsa și intelectualista noțiune a poeziei pe care ea o presupune. Indicațiile lui *Ion* sînt în această privință edificatoare, deși Platon însuși recurge adeseori la alegorii, ca aceea a peșterii din *Republica*, sau a carului înhămat cu doi cai, în *Phaidros* — pentru a nu vorbi decît de cele mai cunoscute.

Metoda alegorizantă cîștigă între-acestea noi aderenți printre stoici și cinici, printre gramaticii aparținînd școlii din Pergam.

O reacțiune se produce odată cu criticii literari ai alexandrinismului, printre care un Erathostene sau Aristarch observă că poezia nu trebuie să instruiască, ci să delecteze, și că poeții se cuvin a fi înțeleși în ei înșiși. Tradiția interpretărilor alegorice se continuă totuși, încît retorul Cornutus, în sec. I, o aplică într-o întreagă operă consacrată mitologiei. Astfel legenda lui Cronos care-și mănîncă copiii, cu excepția lui Zevs, devine alegoria Timpului care condiționează apariția și dispariția tuturor ființelor muritoare, dar nu și pe a celor eterne.

Pe aceeași cale dorește autorul unei opere consacrată alegoriilor homerice și atribuită pe nedrept unui Heraclit, scriitor din epoca augustiniană sau neroniană, să scuze pe Homer de acuzația de a fi folosit detalii lipsite de

pietate. Astfel, săgețile lui Apolo care răspîndesc ciuma nu sînt decît alegoria razelor de soare capabile, după părerea obștească, să provoace acest efect.

Nu vom lungi însă lista tuturor interpreților alegorizanți ai mitologiei și poeziei, întocmită uneori de filologi. Ei nu lipsesc nici din rîndul scriitorilor latini, printre care Lucrețiu însuși deslușește, odată, în mituri ca acelea cu privire la Tantal, Sisif sau Cerber, alegorii ale păcatelor sau suferințelor oamenilor.

Poemele lui Virgil au avut și ele onoarea acestei metode. Istoricii problemei întocmesc aici o întreagă serie de comentatori, cu Aenius, Donatus, Lactantiu, Augustin și Fabius Fulgentius.

Evul mediu sporește, la rîndul lui, literatura interpretărilor alegorice în tendința de a găsi, în textele antice și profane, înțelesurile iubite de biserică. Odiseu, rătăcind gol printre feaci, devine astfel alegoria virtuții cu neputință de răpit omului care a pierdut astfel totul. Mai cu seamă gramaticului și episcopului african Fulgentius i se datorește ideea că zeii păgîni nu sînt oameni divinizați — așa cum arătase încă din sec. IV a. Chr. Evemeros, și nici demoni — așa cum credeau unii din părinții bisericii, ci alegoriile viciilor și virtuților, ale faptelor și acțiunilor omenești.

Dacă la toate acestea adăugăm faptul că metoda alegorizantă a fost aplicată și *Cîntării cîntărilor* încă din timpul iudaismului antic, care a dat și marea încercare de exegeză biblic-alegorică a lui Philo, și că ea a sporit, la finele evului mediu și mai tîrziu, enorma literatură de comentarii consacrată *Divinei comedii* a lui Dante, putem spune că rareori un punct de vedere în explicarea poeziei a dovedit mai multă vitalitate și a fost mai îndelung și mai consecvent întrebuințat. Rareori însă un punct de vedere a fost mai nenorocit în aplicările lui.

Critica romantică a continuat să caute ideile latente ale poeziei deoarece esteticienii afirmau că în sinteza poetică ele se găsesc gata făcute. Care au fost excesele de ingeniozitate cheltuite de criticii romantici în tălmăcirea ideologică a operelor, cu nimic mai prejos de argutiile alegoriștilor, putem să urmărim într-unul din in-

structivele capitole pe care Kuno Fischer le-a consacrat cercetării dinaintea sa, în cartea care a scris-o despre *Faust* de Goethe. (T. Vianu, *Interpretarea filozofică a poeziei,* din vol. *Filozofie și poezie,* p. 73—77, București, 1943.)

Metoda cercetării ideilor latente, metoda alegorizantă, a fost reluată, prin studii psihanalitice, de savantul vienez S. Freud. Folosind analogia dintre vis și artă, Freud caută în *Regele Lear* al lui Shakespeare motivul, conținutul latent al operei, dedesubtul celui manifest. Plecînd de la motivul alegerii casetei, care se află în *Negustătorul din Veneția,* Freud caută sensul adînc al acestui motiv. Cei trei negustători pețitori vin la Portia să o pețească; dar fiecare va trebui să aleagă între trei casete, dintre care una are în ea documentul atribuirii. Unul alege caseta de aur, altul — pe cea de argint; cel de al treilea, Bassano, alege caseta de plumb în care se găsește documentul atribuirii și care-i aduce pe Portia.

Freud constată că imaginea casetei este un simbol psihanalitic al femeii. În *Regele Lear* sînt și acolo trei femei, fiicele regelui (Goneril, Regan, Cordelia), între care regele trebuie să aleagă. Lear se lasă lingușit de vorbele celor două dintîi, le lasă lor regatul, iar pe a treia (Cordelia), care tăcuse, o izgonește. Dar, izgonit de cele două fiice la rîndul lui, Lear o regăsește pe Cordelia, înțelegînd că iubirea adevărată este mută, atunci cînd aceasta va veni cu sprijin armat francez să reintroneze pe bătrînul ei tată. Cordelia va muri, lovită de perfidia surorilor ei, iar Lear se va stinge încet, cu coroana pe cap, în brațele fiicei lui.

Motivul alegerii unei femei din trei femei este frecvent în literatură și mitologie. Exemplu: Paris care alege pe Afrodita dintre Junona și Diana; sau în basme, fiul de împărat care alege pe Cenușăreasă. Această femeie, a treia (fie Cordelia, Cenușăreasa ori caseta de plumb), este o fire tainică, tăcută ca și plumbul. Tăcerea, spune Freud, este un simbol al morții. (Cf. basmele lui Grimm: *Cei doisprezece frați, Cele șase lebede* etc.; găsim cîte o femeie care, pentru a mîntui pe frații ei, trebuie să tacă un șir de ani.) Moartea are ca simbol muțenia. Femeia aleasă, mută, e simbolul morții. Mitologia elină cunoaște grupe de trei femei, dintre care a treia e simbolul morții. Astfel sînt Moirele sau Parcele. La început în mitologie n-a existat decît o Moiră; apoi, prin analogie cu Orele (Primăvara, Vara, Iarna — Moartea, a treia) au fost trei Moire sau Parce: Lachesis (Întîmplarea), Klotho (Soarta) și Atropos (Moartea, a treia).

Cordelia e analoagă cu Cenușăreasa, cu caseta de plumb, cu Atropos, căci e al treilea personaj, și reprezintă Moartea. Mulți văd în *Regele Lear* un sens moral mai mult sau mai puțin înalt: nimeni nu trebuie să dea din viață tot ce are, sau oricine trebuie să se ferească de lingușiri. Freud, prin metoda alegorizării, găsește în *Regele Lear* un sens adînc, anagogic, mistic. Lear este bătrîn și gata să moară. Nebunia lui îl face să ceară iubirea fiicelor sale. Tragedia lui Lear este necunoașterea destinului său; moartea lui Lear cu Cordelia (Moartea) în brațe este acceptarea destinului.

Interpretarea lui Freud dă astfel adîncime și un aspect mai frumos tragediei lui Shakespeare.

Se poate spune că în cazul metaforei, ca și în cel al visului, există un conținut latent, și un conținut manifest. Termenul subînțeles al metaforei este conținutul latent al ei; termenul exprimat al metaforei este conținutul său manifest. (Căci am definit odată, incomplet desigur, metafora ca o comparație prescurtată, cu un termen subînțeles.) În metafora *Regelui Lear,* regăsirea Cordeliei este conținutul manifest; acceptarea morții este conținutul latent.

Dar între conținutul manifest și conținutul latent există în vis un raport cu totul deosebit de raportul existent între conținutul manifest și conținutul latent al metaforei.

În vis, imaginile sînt produsul procesului de sublimare (cu cele trei faze cunoscute: 1. condensare; 2. deplasare; 3. plasticizare). Conținutul latent al visului trebuie acoperit complet, în întregime, prin procesul de sublimare, astfel ca somnul să nu fie întrerupt de elementele latente netransformate care ar irupe în conștiință. Nimic din acestea nu avem la conținuturile latent și manifest ale metaforei.

a. În loc de condensare, la metaforă, avem o amplificare a conținutului latent. (Peripețiile sînt complicate, complexe în *Regele Lear*, iar nu condensate.)

b. Nu mai există deplasare la metaforă. (Cordelia este metafora morții ; accentul psihic nu se schimbă ; același accent psihologic însoțește și pe Cordelia — metafora, și pe Moarte — înlocuită de simbolul metaforic care e Cordelia. Dealtfel, dacă prin Cordelia n-am vedea Moartea, dacă acest raport n-ar fi transparent, tragedia și-ar pierde perspectiva.)

c. Imaginile visului n-au perspectiva, n-au conștiința acelei profunzimi care dă farmec și valoare imaginilor metaforice.

Cine visează o face pentru a nu-și strica somnul ; cine compune o metaforă simte că se trezește la o luciditate mai înaltă, stăpînă pe înțelesuri.

Visul este un instrument al somnului ; metafora este o unealtă a lucidității, o putere a treziei.

Funcțiunea psihologică a visului este quietivă (liniștitoare) pentru că împiedică tulburarea somnului ; funcțiunea psihologică a metaforei este neliniștitoare. Visăm pentru a putea dormi ; făurim metafore pentru a trăi mai puternic, pentru a atinge o potență superioară a vieții.

Asemănarea dintre vis și metaforă este incomplet îndreptățită. Totuși există un factor psihologic comun visului și metaforei : este funcțiunea catarctică, eliberatoare (termenul *katharsis*, din *Poetica* lui Aristoteles). Visul și metafora eliberează sentimente, afecte oprimate de conștiință.

Dacă această apropiere dintre vis și metaforă se poate face prin funcțiunea catarctică și în ce măsură se poate face ea — o vom vedea în prelegerea viitoare.

PRELEGEREA a VII-a

Funcțiunea psihologică a metaforei

Spuneam la sfîrșitul prelegerii trecute, după ce arătasem deosebirile dintre vis și artă (și imaginea poetică), că o funcțiune pare a le apropia, dacă nu le unește, și

ne propuneam să vedem în ce măsură această funcțiune este comună visului și imaginilor poetice.

Spuneam că această funcțiune — funcțiunea catarctică — are un rol eliberator, descătușînd afecte oprimate de conștiință.

Funcțiunea catarctică sau eliberatoare a fost pusă cel dintîi în discuție de Aristoteles, în cap. IV al *Poeticii* sale, unde vorbește despre tragedie. Aristoteles crede că tragedia trebuie să producă prin milă și spaimă (teroare) purgarea pasiunilor de același fel.

Așadar, katharsis înseamnă purgare.

Corneille, în *Discours sur le poème dramatique*, interpretează acel katharsis aristotelic astfel : prin milă și spaimă tragedia ar purifica spiritele de acele pasiuni care le vedem în sufletele eroilor, întrucît ne arată consecințele nefericite, fatale, ale acestor pasiuni.

Tragedia este o lecție de morală, în concepția corneliană și a clasicilor ; katharsis-ul este efectul moralei.

Lessing, în *Hambürgische Dramaturgie*, susține că acel katharsis al tragediei este starea de echilibru și seninătate pe care o trăim la finele tragediei, ca un efect al neutralizării spaimei prin milă și a milei prin spaimă. Spaima (pentru persoana noastră) și mila (pentru alții) se neutralizează, se echilibrează, reieșind de aici o armonie sufletească care este acel katharsis al lui Aristoteles. Dar, vom obiecta noi, există un tragic modern, apăsător, dizolvant, fără katharsis, fără eliberare și echilibrare sufletească, ca în dramele lui Wedekind, de pildă.

Filologia clasică modernă a adus o altă precizare : anume, că noțiunea de katharsis este o noțiune medicală grecească, însemnînd purgație, ba chiar purgativ. Astfel, tragedia ar provoca o curățire de pasiuni malefice ale sufletului omenesc.

Marele filolog și elenist Max Egger, în *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs* (1849), din *Poetica* lui Aristoteles, cum și alte fragmente culese din Platon, a ajuns la concluzia următoare : „În noi există toate pasiunile, bune și rele ; predominînd unele sau altele. Comprimate în noi, ele n-ar putea ieși la iveală dacă emoția provocată de tragedie nu le-ar elibera pe cele malefice, nu ar deschide un ventil de curățire a sufletului de ele

printr-o plăcere fără primejdie..." Așadar, katharsis-ul este eliberarea sentimentelor malefice. Aristoteles vorbise de efectul catarctic pentru spectator, care, prin emoția tragediei, se curăță de aceste sentimente malefice ; este însă nevoie să se vorbească și de efectul catarctic, eliberator, pentru autorul însuși. În opera autobiografică și memorialistă *Dichtung und Wahrheit* (cap. III), Goethe notează sentimentul de eliberare, de izbăvire, de katharsis, care l-a resimțit după ce scrisese *Suferințele tînărului Werther*. Autorul însuși se eliberase dintr-o stare sufletească malefică. După *Werther* s-a simțit ca după o spovedanie generală, vesel, liber, tinzînd spre o viață nouă.

Freud s-a gîndit la un tratament catarctic al nevrozelor.

Între vis și artă stă această funcție comună : katharsis-ul. Visul constă dintr-o serie de reprezentări cenzurate de conștiință care se sublimează și produc o satisfacție, o eliberare, un katharsis ; arta (imaginile poetice) se produc tot spre o eliberare. Charles Baudouin, în *Psychanaliyse de l'Art* (1929), spune că, mulțumită procesului, de sublimare, cenzura conștiinței poate lăsa să treacă în vis și în artă tendințe comprimate, amorale, incompatibile cu conștiința omului civilizat. Conștiința refulată poate tinde la o satisfacție grație katharsis-ului. Deplasarea (din procesul de sublimare a visului) este, în fond, mutarea unui potențial afectiv eliberat pe un obiect nou. Arta, de asemeni, este un katharsis, o ușurare. Cercetătorii psihanaliști, căutînd să clarifice noțiunea de katharsis, au întrebuințat mult o lucrare a scriitorului elvețian, Carl Spitteler : *Imago*, roman scris cam în epoca în care Freud își elabora teoriile sale. La apariția acestui roman (în care un poet instinctiv, care n-a realizat încă nimic, își sacrifica iubirea sa pentru a o transforma în creație, în „imago"), care aducea un proces interesant — acela al transformării iubirii în artă, psihanaliștii entuziasmați au botezat cu numele de *Imago* revista lor de psihanaliză. Totuși funcțiunea catarctică nu este identică în vis și în artă. Nimeni nu trăiește în vis sentimentul eliberării, al ușurării, al seninătății, de care amintește Aristoteles, și apoi Lessing. Dacă psihanaliștii vorbesc de katharsis în

vis, acest lucru se datorește unei analogii. Katharsis-ul nu e simplu proces, dar și un rezultat ; or, acest rezultat lipsește în vis. Așa că, propriu-zis, nu se poate vorbi de funcțiunea catarctică a visului cîtă vreme lipsește acel rezultat, acel sentiment de eliberare.

În ceea ce privește arta, s-a pus problema dacă toate metaforele (imaginile poetice) au o funcție catarctică. Oare totdeauna metafora este simbolul deghizat al unor tendințe refulate, ce se mută pe un obiect nou ? Citeodată metafora, e drept, ne dă impresia că ascunde, dar că și dezvăluie ceva. Totdeauna metaforele sînt metafore ale refulării ? Hermann Pongs, în lucrările sale *Das Bild in der Dichtung* și în *L'image poétique et l'inconscient* (1927), face, într-un stil cam greoi, cam prolix, cam dificil, o clasare a metaforelor. Pongs admite rolul inconștientului în formarea imaginilor poetice ; aceasta i se pare un bun cîștigat. Metaforele sînt, după el, proiecțiuni ale imaginilor din subconștient. Metafora apare din necesitatea de a spune un lucru nou, care nu are un termen corespondent (cf. G. Vico, care afirma că metafora apare cauzată de sărăcia limbilor). Or, aceste poziții intime ale subconștientului, care, proiectat, generează metafora, dau naștere la mai multe categorii de metafore :

1. Metafore ale refulării, ale resentimentului (cuvînt introdus de Nietzsche în *Genealogia morală*).

2. Metafore critice.

Există o serie de metafore care nu rezultă din refulare, din resentiment, din porniri afective contestate. Exemplu : drama *Thersit* a lui Stefan Zweig ; eroul, un om slab, înjosește pe marii eroi, Ahile, Patrocle ș.a., căci de la el emană adevăratele valori.

Resentimentul, refularea nu sînt singurul resort în crearea metaforei poetice. Nu totdeauna refularea e motivul adînc, generator al metaforei. Exemplu : în *Rața sălbatică* a lui Ibsen, în care eroul, om slab care nu poate duce nimic la capăt, un abulic, și care este un vînător neîmplinit, ține în pod o rață sălbatică, care aici are o valoare simbolică : necesitatea minciunii vitale ; viața are nevoie de idealuri, de minciuni, pentru a fi trăită. Atitudinea sufletească care a produs metafora raței sălbatice este o atitudine critică, justițiară, a eului poetic.

3. Metafore ale deciziei vitale, care răspund la întîlnirea conştiinţei umane cu aceea a lumii. Exemple de asemenea metafore se găsesc la poetul Hölderlin.

Clasificarea lui Pongs nu epuizează însă problema. Desigur că sînt şi alte categorii de metafore, clasate pe alte criterii. Ce trebuie să reţinem este că nu toate metaforele au un katharsis, o funcţie eliberatoare.

Funcţiunea literară a metaforei

Între cele trei funcţiuni ale metaforei (funcţiunea teoretică, cea psihologică şi cea literară) este greu a se trage o linie de separaţie totală. Servind cauze literare, metafora serveşte şi funcţiuni generale ale sufletului. Rolurile şi funcţiunile se întrepătrund, deci.

În ceea ce priveşte funcţia literară a metaforei, problema esenţială este de a vedea care este rolul pe care metafora îl joacă ca mijloc de exprimare, ca fapt lingvistic.

O scurtă privire istorică asupra acestei probleme este necesară.

La Cicero (*De oratore*) funcţiunea literară a metaforei se explică prin indigenţa limbii, la început. Metafora apare din cauza sărăciei limbii ; apoi ea devine un instrument de podoabă, de ornamentaţie literară, măiestru meşteşugit de retori. Căci, spune Cicero, după cum veşmintele au servit la început pentru îmbrăcarea trupului gol, fiind necesare, devenind, mai apoi, însă obiecte de podoabă, tot aşa s-a petrecut şi cu metaforele care, necesare dintru început, au devenit independente, podoabe sută la sută. În concepţia lui Cicero, metafora este o podoabă independentă. Totodată, spune Cicero, metafora este un mijloc de a sensibiliza reprezentările noastre.

PRELEGEREA a VIII-a

Funcţiunea literară a metaforei

Cicero (*De oratore*, III) spune că metafora este produsul indigenţei limbii. Dar după cum veşmintele s-au dezvoltat peste necesităţi devenind podoabe, tot astfel

metaforele se dezvoltă pentru frumuseţea lor, devenind podoabe ale discursului. Metafora dă splendoare (*splendor*) şi relief discursului, ambele izbind în mod egal imaginaţia. De exemplu cînd spunem : „Omul se învăluieşte în discursurile sale" avem şi impresia de relief, şi de descripţie. Dar metafora este şi mijloc de conciziune (atît de preţuită în vechime). Exemplu : „Săgeata s-a furişat din mîini" e mai scurt decît : „Săgeata a pornit fără să vrea din mîinile luptătorului".

Metafora are, după Cicero, şi o valoare sensibilizatoare ; prin ea admirăm puterea de invenţie a oratorului (cf. Maiorescu, *O cercetare critică asupra poeziei române*, 1867).

În fine, metafora satisface şi nevoile noastre de senzaţie ; trăim mai intens prin ea (de exemplu : dulceaţa cuvîntului, parfumul poeziei etc.). Această calitate e mult preţuită şi dezvoltată în sec. XVIII.

Dar s-au trezit multe îndoieli asupra funcţiunii literare a metaforei. Lessing, în *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, stabileşte deosebirea dintre procedeele artelor plastice şi ale poeziei, comparînd grupul plastic din muzeul Vaticanului (Laokoon) şi descrierea aceleiaşi scene din *Eneida* lui Vergilius.

După Lessing, poeţii folosesc mijloace succesive, iar pictorii — mijloace simultane. Deşi Lessing e de părerea *ut pictura poesis* el socoate că poezia nu poate realiza descrierea.

Ideea lui Lessing este dezvoltată de Th. A. Meyer în *Das Stilgesetz der Poesie*, o poetică din 1901. Meyer susţine că poezia nu trezeşte imagini. Vorbele descătuşează în noi aceleaşi sentimente ca şi acelea care desemnează realităţile, deci provoacă o trăire intensă. Prof. T. Vianu afirmă acelaşi lucru într-un studiu mai vechi. De exemplu cînd spunem : „Cătălin, cu obrăjori ca doi bujori de rumeni" nu vedem imaginea obrajilor, ci simţim doar farmecul sugerat de poet. În *Estetica* din 1934, prof. T. Vianu revine oarecum asupra acestei păreri.

Max Dessoir, în *Anschauung und Beschreibung* (*Contemplaţie şi descriere*), susţine şi el că metaforele poetice nu au rostul de a sugera obiectele pe care le evocă, ci doar să întărească impresia lucrurilor de care se ocupă

poetul. Asociația dintre moral și sensibil este doar datorită indigenței limbii.

La Lehmann se găsește aceeași părere, care, în *Poetica* sa (1919), observă că dacă am vrea să realizăm sensibilul am produce efecte comice. De exemplu în *Nibelungenlied* se spune că Krimhilde era frumoasă ca luna. Încercați să realizați practic metafora !

Elster este mai modest în *Prinzipien der Literaturwissenschaft* (1893). El spune că funcțiunea sensibilizatoare a metaforei există, dar nu este o condiție *sine qua non*.

Cînd Lenau descriind o vale veche vorbește de „visurile împietrite ale vremii", nimeni nu-și reprezintă visurile împietrite.

Deci, aici metafora nu sensibilizează, dar o poate face în alte cazuri, la Goethe, de pildă.

Stählin este și el eclectic în *Archiv für die gesamte Psychologie*, 1914. Fiind teolog, a făcut un studiu statistic asupra metaforei, ca o introducere a metaforismului în textele sacre. Este un adept al statisticii lingvistice, întrebuințată de Ritter (la datarea operelor lui Platon) și a lui K. Groos (la Wagner, Shakespeare). Este și un adept al psihologiei gîndirii, ca Binet etc.

Taine, în *De l'intelligence* (1870), susține că spiritul nostru este un polipier de imagini. Fiecărui cuvînt îi corespunde în sufletul nostru o imagine. Dar psihologia gîndirii infirmă teoria lui Taine, deoarece în actul gîndirii elementul imaginației colaborează într-o măsură infimă. Binet spune că la un act de gîndire de o sută franci îi corespunde cinci parale imaginație ! Omul înțelege vorbirea direct, nu prin intermediul fanteziei. Dacă fiecare cuvînt ar sugera o imagine, mintea noastră ar fi un haos înspăimîntător.

Stählin vorbește de structura imaginii. Pentru el metafora este produsul unei asimilări între o imagine sensibilă și un lucru care poate fi abstract. Între acestea este o interpenetrație. Totuși persistă sentimentul echivocității ; ne dăm seama că nu e vorba de o asemănare absolută. Conștiința deosebirii e necesară pentru a crea metafora. (Cămila e o corabie a pustiului ; corabie nu e

ceea ce este în sens propriu.) Pentru a se produce asimilarea, imaginea trebuie să fie destul de ștearsă. O imagine realizată în mod perfect ne-ar reține în sfera imagistică. Deci Stählin păstrează neîncrederea lui Meyer în funcțiunea sensibilizatoare a metaforei, dar admite oarecare scăpărare imagistică.

Volkelt scrie o *Estetică* (1906—1914) în care ia poziție contra lui Meyer și caută să dobîndească temeiuri noi pentru funcțiunea sensibilizatoare a metaforei.

El spune că Meyer crede că poezia are aspirație de a produce imagini clare ca în pictură sau în percepția realității. Și tot Meyer greșește cînd crede că teoreticienii funcțiunii sensibilizatoare a metaforei socotesc că fiecărui cuvînt îi corespunde o imagine. Volkelt spune că spiritul nu este un polipier de imagini. Cînd Meyer nega sensibilizarea imaginii se gîndea, desigur, la contemplațiile grăbite, superficiale, la lecturile neatente. Într-o lectură diligentă spiritul poate sensibiliza unele imagini. Poetul alege totdeauna cuvîntul cel mai sensibil ; dovadă compararea variantelor unui text. Și chiar dacă în fața unui text poetic nu realizăm imagini din cauza oboselii sau a altor cauze, avem însă conștiința posibilității intuiției fanteziei. Volkelt recunoaște lui Meyer meritul de a fi pus din nou problema sensibilizării metaforei.

Concluzie : Toți acești teoreticieni se folosesc de metoda introspecției : se așază în fața unui text și scot concluzii trecute prin prisma sufletului lor. Aceasta însă nu este metoda cea mai bună. Căci există metafore care nu sensibilizează nimic. Apoi toată lumea nu raționează la fel în fața poeziei. Poate negarea funcțiunii sensibilizatoare a metaforei e o caracteristică a rasei germane. (Meyer vorbește de diferențe între greci și germani.) Este o problemă interesantă de cercetat. Cercetătorii și lectorii se deosebesc unii de alții : unul are senzații cenestezice ; altul — termice etc., altul — deloc, cînd citește o poezie.

O altă metodă se aplică, și această metodă o va folosi Sterzinger în 1913.

Funcțiunea estetică (literară) a metaforei

I. Printre ultimii cercetători, amintiți în prelegerea trecută, arătam că Volkelt tinde să arate că funcțiunea estetică a metaforei este sensibilizatoare. E drept că imaginile fanteziei sînt mai șterse decît percepțiile directe, și că ele nu au o regularitate în desfășurarea lor. Este însă clar faptul că poezia trezește imagini, așa cum s-a dovedit prin cercetări experimentale. Astfel esteticianul experimental Sterzinger, în lucrarea sa *Temeiurile plăcerii sau neplăcerii la imaginile poetice,* a voit să deslușească motivul pentru care o metaforă place sau nu. Sterzinger a ales un număr de metafore din poezia germană și a cerut subiectelor experimentale [să declare] de ce le-au plăcut sau le-au displăcut acele metafore. Sterzinger a constatat prin frecvența răspunsurilor că cea mai mare plăcere era provocată de imaginile din sfera fanteziei; metaforele plăceau prin reprezentările lor clare, prin corporalitatea lor etc. Mai puțin au plăcut metaforele care reproduceau senzații termice etc.; tot așa, plăceau în număr mai restrîns metafore care adînceau simțirea. Neplăcerea era cauzată de lipsa de reprezentări ale fanteziei.

Așadar, unul din rosturile, din funcțiunile estetice ale metaforei este această funcție sensibilizatoare.

II. Alt rost al metaforei, din punct de vedere estetic, este de a reda atitudinea : emotivă, afectivă, a autorului ; de a reda un sentiment al eului.

1. Metafora poate reda sentimente disimulate.

Karl Bühler în a sa *Sprachtheorie* (1934), analizînd teoria tabuistică a lui H. Werner *(Die Ursprünge der Metapher),* observă că ceva din spiritul primitiv al vechii credințe tabuistice a persistat pînă azi în metaforă. Atunci cînd nu vrea să exprime direct sentimente, limba întrebuințează metafore, care disimulează aceste sentimente sub forma lor directă.

Sub metaforă, se ghicește însă sentimentul disimulat de imaginea poetică. Sentimente diverse sînt astfel mascate de metaforă :

a. Amenințarea se servește de metaforă adesea. Cel ce amenință o face astfel ca cel amenințat să deslușească amenințarea de sub metaforă. Exemplu : *Scrisoarea III* ; Mircea către Baiazid :

Și nu voi ca să mă laud, nici că voi să te-nspăimînt,
Cum veniră se făcură toți o apă ș-un pămînt...

Metafora „toți o apă ș-un pămînt“ disimulează amenințarea pe care, formal, Mircea o tăgăduiește.

b. Disprețul folosește și el metafora. Exemplu : scena dintre Othello și Desdemona, în care eroul maur aruncă cu dispreț, prin metafore, următoarele fraze :

„Cette page si blanche, ce livre si beau, étaient-ils faits pour qu'on inscrivît dessus le mot de prostituée ? Oh ! fille publique !... Si je décrivais tes actes, mes joues deviendraient des forges qui feraient de la cendre de toute modestie !... Ce que tu as commis ? Le ciel s'en bouche le nez et la lune s'en voile la face ! Le vent obscène qui baise tout ce qu'il rencontre s'engouffre dans les profondeurs de la terre pour ne pas l'entendre. Ce que tu as commis ? Impudente prostituée !...“ (*Othello,* IV, 2, traducere în franceză G. Duval, Flammarion, Paris, 1933.)

Metaforele (față albă ca o pagină... bucile mele ar arde ca foalele... vîntul ce sărută tot ce-i iese în cale... etc.) disimulează adîncul dispreț mînios al lui Othello pentru Desdemona. Convingerea culpei — eronată, dealtfel — a Desdemonei se formase în spiritul gelosului maur. Othello o șfichiuiește pe Desdemona mai tare prin aceste metafore.

c. Ironia se servește foarte adesea și ea de metaforă ; ironia este o atitudine tipică pentru transferul metaforic.

Ironicul vorbește cu gravitate de lucruri de nimic, fără importanță.

Exemplu : Titu Maiorescu, în *Beția de cuvinte,* după ce a vorbit de incoerența operelor lui Pantazi Ghica, conchide ironic prin metaforă : „Simțiți, vă rog, toată gingășia logică a acestei îmbelșugări de cuvinte...“ (T. Maiorescu, *Beția de cuvinte,* 1873, vol. I, *Critice).*

Atitudinea criticului de mușcătoare ironie e disimulată de metaforă.

d. Umorul, care este produsul unui sentiment mișcat, al unei emoții pudice, care se ascunde sub o glumă, sub o imagine, se servește și el de metafore. Exemplu :

Acuma natura-ncepe
Cu tainicul ei glas
Din stepe
Să cînte-ncet pe nas.

(G. Topîrceanu, ***Rapsodii de vară***, din vol. ***Balade vesele și triste***, Buc., 1931, Cartea Românească).

Metafora învăluie o emoție nobilă, rezervată ; nu este aici un dispreț. Această dezlegare a metaforei ironice și umoristice provoacă un sentiment de mulțumire.

e. Lingușirea este o atitudine care, dorind să se ascundă, se pune sub masca metaforei. Lingușitorul înțelege că trebuie să ascundă, și creează metafore. Așa este limbajul curtenilor, și exemplele sînt nenumărate în literatură.

Lingușirea erotică, acel conceptism *(conceptisme, concettismo)*, acea veche poezie de curte, galantă, exagerată a sec. XV și XVI, care a înflorit mai ales la curțile italiene și în Franța. Sub masca unei metafore, prin imagini exagerate, care ascund dorința, o femeie este mai repede cucerită. Astfel este sonetul poetului Tebaldeo de la curtea din Ferrara, din sec. XV, către iubita sa, care începe : *„Io vidi la mia nimpha, anche la mia dea..."* ; este un compliment foarte bine adus.

Conceptismul a proliferat enormă literatură, și reprezentantul lui de seamă în Italia este vestitul cavaler G. Marino ; din acele *strambotti* iată, de exemplu, poezia metaforică exagerată a unui Serafino d'Aquilo (sec. XV), un dialog cu Moartea. Poetul cheamă Moartea. Aceasta vine : „Ce vrei ? Te doresc... Iată-mă ! Ia-mă ! Ia-mă, moarte ! Nu. De ce ? Pentru că tu nu ai suflet ; unde ți l-ai lăsat ? La iubita ta ! Du-te și ți-l ia, voi veni altă dată, căci cine n-are viață nu poate muri..."

Tot astfel, acea *Délie* a unui poet conceptist, ca francezul Maurice Scève (cf. Louise Labbé, poeți lyonezi etc.)

f. Politețea se disimulează și ea sub metaforă. Prin opoziție cu naivitatea (definită de Schiller ca triumful naturii asupra artificiului), ea e fost definită ca triumful artificiului asupra naturii.

Pentru a-și atinge scopul, politețea se servește de metaforă. Rezultatul acestui procedeu este limbajul prețioaselor și prețioșilor veacului XVII francez. În lucrarea sa antologică *Les précieux et les précieuses* (Ed. Mercure de France), Georges Montgrédien a expus acest limbaj impropriu, acest joc de metafore disimulatoare. Obiecte, acțiuni, sentimente — erau redate prin stil impropriu.

În epoca convenienţelor *(les bienséances)* stilul metaforic era adecvat felului de a gîndi, general și perifrastic.

Exemple : retează feștila luminării — *ôtez le superflu de cet ardent ;* a se pieptăna — *délabyrinther ses cheveux ;* a se scălda — *visiter les Naïades ;* purtătorii de litieră — *des mulets baptisés ;* obrajii — *les trônes de la pudeur ;* sînii — *les coussinets d'amour ;* un poet — *un nourrisson des Muses ;* oglinda — *le conseiller des grâces* (din Montgrédien, *op. cit.).*

Prețiozismul, ca și marinismul italian, gongorismul și eufuismul, a avut reprezentanți în literatură pe un Voiture și pe un Benserade.

2. Metafora poate potența expresia.

Metafora este și un mijloc de potențare a expresiei. Savantul Rwyn de la Helsingfors constata că în metaforă există o exagerare, o extindere a orizontului, ca și la comparații (deosebirea dintre metaforă și comparație nu e mare).

Astfel, comparațiile homerice (comp. din Raps. III — a armatelor în mers cu șiruri de cocori) au imagini cu altă finalitate decît aceea de a preciza un raport dintre doi termeni. Dacă poetul ar fi avut acest scop, nu ar fi lungit atîta comparația sa. Dar imaginea continuă, la Homer (după cum am arătat și altă dată, în alt complex de idei) să se dezvolte în chip autonom. Continuarea imaginii are ca scop de a potența, de a da spațiu, perspectivă impresiei. Prin comparație ori metaforă expresia se potențează. Această tendință s-a remarcat de mult, iar în jurul problemei potențării expresiei există

o întreagă literatură de cercetări căreia îi vom consacra prelegerea noastră de rîndul viitor.

PRELEGEREA a X-a

Funcțiunea estetică (literară) a metaforei

Ne propusesem la sfîrșitul prelegerii trecute să cercetăm problema enunțată, problema potențării expresiei. Așadar, azi vom vorbi despre metafora ca mijloc al potențării expresiei.

Metafora este întrebuințată adesea nu numai pentru funcția ei sensibilizatoare, ci și pentru a reda vivacitatea expresiei, pentru a o potența. Cineva care spune de părul unui bătrîn : „părul nins" este evident că făurește o imagine care redă vehemența expresiei. Prin acel „păr nins" (chiar de nu-i alb ca zăpada) se vede intenția autorului sau a vorbitorului de a exagera expresia impresiei.

Un cercetător psihologic, Christian Ruths, în cartea lui : *Cercetări inductive asupra legilor fundamentale ale fenomenelor psihologice* (1898), în volumul I *(Cercetări asupra fantomelor muzicale)*, a arătat că o lege după care se conduce procesul psihic (al metaforei) este legea substituirii progresive, în virtutea căreia o stare sufletească este totdeauna înlocuită de o stare sufletească mai intensivă, dintr-un punct de vedere. Ruths a ajuns la această concluzie studiind imaginile, „fantomele" muzicale, adică imaginile care se desprind la auzul unei muzici. Mitologia și legendele sînt înlocuiri progresive din ce în ce mai intense. Imaginile visului ne apar pe aceeași cale a substituirii progresive.

Astfel, cineva se desparte de o persoană care pleacă în călătorie ; noaptea visează că acea persoană a murit. Este o substituire a unei stări sufletești (călătoria) prin alta mai intensivă (moartea). Dealtfel, pe stelele funerare ale grecilor, relația dintre moarte și călătorie este intimă. Cel care moare este înfățișat ca un călător gata de drum. Analogia moarte-călătorie e aici inversată, căci

morții i se substituie ceva mai puțin intensiv călătoria. Nu este o substituire progresivă ca în vis.

Sterzinger în *Despre funcțiunea potențării,* Volkelt în *Fantezia visurilor,* au povestit visuri în care se observă aceeași substituire progresivă. Volkelt visase că un nasture i se rupsese în sute de bucăți, deoarece în acea zi i se rupsese un nasture în două. Iar, deci, înlocuire intensificativă. Alte exemple : o doamnă vede un cerșetor ; noaptea îl visează hîd, înspăimîntător, amenințînd-o. Sterzinger însuși, care, ca student, se mutase într-o cameră liniștită, a descoperit o ușă condamnată. Noaptea a visat că acea cameră avea trei uși condamnate : una ducea spre o bucătărie zgomotoasă ; alta — spre o cameră cu canari ; alta — spre o cameră unde se cînta cu vioara etc.

Toate sînt substituiri progresive.

Comparațiile, metaforele poetice sînt tot rezultatul acestor subtituiri progresive.

Metafora vrea să pună în lumină, să exagereze o anumită latură a unui obiect care, în fond, este atenuată. Scopul metaforei este să facă mai clare, mai comprehensibile anumite lucruri sau episoade. Sensul progresiv al metaforei l-a observat încă și Quintilian *(De institutione oratoriae),* care spunea despre metaforă *(translatio) : „Plus valere eo quod expellit"* (metafora să valoreze mai mult, să fie mai intensivă decît termenul pe care l-a înlocuit).

Sterzinger a făcut experiențe aplicate, doi poeți oferindu-se drept subiecte cercetărilor lui. Pentru a lămuri potențarea expresiei Sterzinger a întrebat pe poeți și i-a observat atunci cînd creau metafore. (Această cercetare a fost destul de grea.)

Totalizînd declarațiile lor Sterzinger a ajuns la concluzia că potențarea apare ca :

1. mărire (mărire cantitativă),
2. multiplicare (mărire numerică),
3. întărire (mărire ca energie, ca forță).

Poeții au spus că au voit să mărească, să multiplice sau să întărească latura unui obiect. Dar calea aceasta ocolită este inutilă. Noi ne putem da seama prin intuiție simpatetică, direct ; putem înțelege metafora fără să mai

întrebăm pe poet ce semnificație a vrut să dea metaforei. Dacă nu o înțelegem, înseamnă că metafora nu este bună. Noi înțelegem metafora direct, resimțind-o. Nu e nevoie de ocolul experimental făcut de Sterzinger.

Potențarea expresiei, recunoaște Sterzinger, se află în poezia tuturor timpurilor. Exemple : veșnica iubire ; e mult, de demult etc. ; niciodată ; acel *nevermore* al corbului lui Poe ; mii și mii de ochi, de lumini ale orașului — spune un romancier, deși nu sînt decît cîteva zeci sau sute ; cf. Catul către Lesbia : *„Dami basia mille, deinde centum, / Deinde altera milla“* etc., deși, trebuie să recunoaștem că chiar o singură mie de sărutări e cam mult !... Apoi preferința basmului pentru supraomenesc, pentru monștri, zmei, pitici, pentru genii rele și personaje bune, feți-frumoși etc. — toate sînt o probă incontestabilă a intenției intensificatoare a poeziei.

Ce înțelegem prin potențarea poetică ? Kainz, în *Psychologie der Sprache* și într-un articol din 1924, *Despre confirmarea poetică a limbii*, socoate că Sterzinger înțelege prea materialicește potențarea înfățișînd-o sub acele trei forme : mărire, multiplicare, întărire. Există potențare la o reprezentare, o comparație, o metaforă, atunci cînd ele degajă un sentiment mai puternic decît ceea ce înlocuiește. Sînt și excepții, desigur. Substituirea progresivă a potențării expresiei nu poate merge la infinit. Poeții măresc, dar cînd mărirea aceasta este excesivă, ei renunță la ea. Un limbaj exagerat este redus de gust, care cere o măsură. Iată un exemplu de lege a substituirii progresive în metaforă, citat de Sterzinger, care-l consideră neprogresiv, contrar părerii lui Kainz : „scrisoarea ei făcu zgomotul unei grele bătăi de înălțare“. Poetul a ezitat, voind să scrie „bătăi de aripi“. Dar a preferat prima metaforă, deși avea mai mică putere. Poetul a ales cuvîntul mai puțin puternic. Dar Kainz observă în contra lui Sterzinger că „bătăile de aripi“ este o metaforă mai concretă, dar și mai săracă, mai banală, ca prima (bătăi de înălțare), care este mai poetică, mai capabilă de a crea o atmosferă poetică. Așadar și în acest caz, după Kainz, există tot o substituire progresivă, tot o intensificare a expresiei.

Așadar, metafora are o pluralitate de funcțiuni estetice : funcțiune sensibilizatoare, de disimulare a afectelor ; funcțiune de potențare, de intensificare a expresiei.

În ce relații stau aceste funcțiuni ale metaforei ? În ce relații, de pildă, stă funcția sensibilizatoare cu funcțiunea intensificatoare a metaforei ? Se exclud ele, sau nu ?

Iată exemple din *Icoane de lemn* a lui Tudor Arghezi, acest mare meșter al metaforei : „În luna morții mierlelor, s-a văietat în salcîmii stăreției, bătută cu alicele ploii, multă vreme, o cucuvaie...“ „Alicele ploii“ este o metaforă cu funcțiuni sensibilizatoare.

Dar : „Am închis ușile și am aprins lampa în mormîntul chiliei...“ „Mormîntul chiliei“ este metaforă cu funcțiune intensificatoare. (Noi resimțim metaforele acestea fără să mergem să-l întrebăm pe poet.)

O a treia categorie este aceea a metaforelor mixte, cu funcție sensibilizatoare-intensificatoare. Acum sensibilizarea este un mijloc al intensificării.

Exemplu : Arghezi *(ibid.)* : „E o ceață de praf des, văzduhul închegat cu lapte și felinarele... electricitate covăsită...“ Străzile sînt „tuneluri de talc... de funingine albă...“ Sensibilizarea și intensificarea fuzionează. Ele urmăresc să deștepte, prin exagerarea impresiei, un sentiment mai viu. (La T. Arghezi, aflăm o intenție de a coborî obiectul, de a deprecia obiectul, de a-l înjosi. Exemple : electricitate covăsită ; curcan : sac cu picioare etc. Comparația argheziană se face cu un termen mai vulgar. Noi stimăm mai mult electricitatea, de exemplu, decît iaurtul, sau laptele covăsit ! Este o atitudine polemică, de înjosire, a lui Arghezi.)

Sînt atitudini lirice care înalță expresia ; altele care aduc sentimentul unui adînc dispreț. Iată, deci, metafora ca mijloc al disprețului.

În metaforă există o asemănare prin deosebire. Cei doi termeni trebuie să se asemene, dar nu total. E nevoie de conștiința diferențelor. Nu poate exista între ei o identificare totală.

Dar cum seamănă unele lucruri cu altele atît de deosebite, aparținînd unor sfere atît de diferite ?... De ce unele sunete par a fi roșii ?... De ce unele noțiuni ab-

stracte iau atribute senzoriale ? (: gînd amarnic). Care este procesul însuși de formare a metaforei ?

Cu această întrebare atingem însă chiar centrul problemei, al unei filozofii a metaforei, pe care ne-o propunem să o dezvoltăm în prelegerea viitoare.

PRELEGEREA a XI-a

Funcțiunea unificatoare a metaforei

Ne propunem, în cadrul funcțiunii literare a metaforei, să examinăm în această prelegere funcțiunea de unificare a calităților unor obiecte, pe care o are metafora. Funcțiunea de a observa asemănări misterioase, unitare în fond, ale feluritelor date ale sensibilității noastre, se numește așa-zisa funcțiune unificatoare.

Dincolo de deosebirile aparente, există o unitate adîncă în fond. Metafora devine astfel și un instrument de cunoaștere a sensului adînc al lucrurilor, a acestei unități tainice. Poeții simboliști, mergînd pe căile deschise mai întîi de mistici, au definit metaforele ca niște corespondențe între date aparent deosebite ale sensibilității noastre.

Iată, de pildă, celebrul sonet al lui Baudelaire, *Correspondances*, care este un fel de artă poetică a simboliștilor :

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

(*Les Fleurs du Mal*, p. 14, ed. Garnier, Paris)

Poetul vorbește mai întîi de simbolismul naturii și de înfrățirea dintre obiectele naturii și om (*L'homme y passe à travers des forêts de symboles...*"). E o înrudire între om și natură, care are un sens mai adînc ; apoi Baudelaire vorbește despre unificarea senzațiilor diferite, despre contopirea a două senzații, sau trei chiar, din domenii senzoriale diferite. Sînt așa-numitele cenestezii (*„Les parfums, les couleurs et les sons se répondent...“*).

Cenesteziile sînt asimilări, fuziuni de senzații deosebite, pe care metaforele le scot la iveală.

În procesul de unificare a metaforei distingem două categorii : asocieri (sau unificări) între o impresie morală și o impresie senzorială, o senzație ; și cenesteziile, adică asocierea a două senzații deosebite.

A. Unificarea (asocierea) unei impresii morale cu o impresie senzorială (senzație).

Exemple :

1. moral + optic, geometric : cap pătrat, caracter rectilin, inteligență vastă, profundă, suflet mic etc. ;
2. moral + vizual : invidia verde, dragostea roșie, gelozia galbenă, speranța verde, inocența albă, melancolia violetă etc., un adevărat limbaj simbolistic ;
3. moral + acustic : suflet melodios etc. ;
4. moral + tactil : purtare aspră, caracter tare, maniere onctuoase, unsuroase, *Dura lex* etc. ;
5. moral + gust : sentimente dulci, om acru, decepții amare, glume sărate sau... nesărate etc. ;
6. moral + olfactiv : moravuri pestilențiale ;
7. moral + termic : om rece, suflet cald, discuție aprinsă, încinsă etc. ;
8. moral + motrice : spirit lent, iute etc. ;
9. moral + senzații organice : deprinderi scîrboase, foame de cinste, însetat de dreptate etc.

B. Cenesteziile sînt : unificarea, asimilarea, fuziunea unei senzații cu alta deosebită, din alt domeniu.

Exemple :

1. optic + acustic, muzical : forme melodioase, contur vag, *flou* ;
2. optic + tactil : culoare dulce, caldă, rece (termic) ;
3. optic + organic : roz leșinat ;
4. auditiv + termic, tactil : voce caldă, aspră, stofă dulce (la pipăit) etc.

Funcțiunea unificatoare a metaforei la poeți

La poeți metaforele în funcțiune unificatoare (asocieri dintre impresii morale și senzații, dar mai ales cenestezii) sînt frecvente.

Vorbind de iubita sa, Baudelaire scrie în *Tout entière* :

Lorsque tout me ravit, j'ignore
Si quelque chose me séduit.
Elle éblouit comme l'Aurore
Et console comme la Nuit ;

Et l'harmonie est trop exquise,
Qui gouverne tout son beau corps,
Pour que l'impuissante analyse
En note les nombreux accords.

O, métamorphose mystique
De tous mes sens fondus en un !
Son haleine fait la musique,
Comme sa voix fait le parfum !

Cenestezie a tuturor simțurilor contopite, cenestezii apoi între o senzație olfactivă cu una acustică, și invers (*haleine — musique ; voix — parfum*).

Tot astfel, cenestezii la Arthur Rimbaud : „*A la lisière de la forêt / Les fleurs du rêve tintent, éclatent, éclairent...*" (*Enfance, Oeuvres complètes*, p. 187).

Trei senzații deosebite : acustic, vizual, acustic-vizual.

Iată apoi celebrul sonet al vocalelor, în care poetul asociază fiecărei vocale o culoare, redînd apoi impresiile ce-i evocă fiecare vocală în tonalitatea ei :

A *noir*, E *blanc*, I *rouge*, U *vert*, O *bleu : voyelles,*
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :

A, *noir corset velu de mouches éclatantes*
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre ; E, *candeur des vapeurs et des tentes,*
Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
I, *pourpres, sang craché, rire des lèvres belles*
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, *cycles, vibrements divins des mers virides,*
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, *suprême Clairon plein de strideurs étranges,*
Silences traversés des Mondes et des Anges :
— O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !"

(*Voyelles, Oeuvres complètes,* p. 109)

Iată, deci, cenestezii dezvoltate : la fiecare vocală, Rimbaud brodează un tablou în tonalitatea respectivă.

Ernst Jünger, în *Lob der Vokalen*, are cenestezii care coincid cu cele ale lui Rimbaud în ce privește vocalele, deși culorile diferă la Jünger de cele ale lui Rimbaud :

Jünger	Rimbaud
A este purpuriu ; *A* este regele necontestat al tuturor vocalelor, semnul primordialului și al preponderantului. *A* este mama tuturor sunetelor, cea mai nobilă și mai mare vocală.	*A* este negru.
E : alb ; evocă întindere, măreție, gol imensitate (See, Seele, Meer).	E : alb ; corturi, regi albi etc.
I : roșu închis ; e sunetul vieții (*vivre*), evocă vărsare de sînge.	I : roșu ; tot astfel : *sang* craché.
O : galben auriu ; este aristocratic.	O : bleu.

U : verde ; evocă tainele reproducerii și ale morții ; evocă ideea de întuneric liniștit, de adîncime. *Grube, Grund ; profundus (profond), plumbum (plomb).*	U : verde.

Gradul și asociația cenestezică variază. Astfel la Mircea Demetriade, poet parnasian român, în *Sonuri și culori,* sonet din 1906, vocalele au următoarele culori : A — alb, E — gri, I — roșu, O — albastru.

Sonetul lui Demetriade este convingător, căci se bazează pe asociații logice ; pe cînd la Rimbaud este o unire irațională.

Alte cenestezii găsim adesea la Macedonski. Apoi în mare număr la Al. Philippide în volumul de versuri *Aur sterp* (1922).

Iată cîteva exemple de cenestezii din *Aur sterp :* „leagănul albastru al tăcerii" ; „toate simțurile sînt niște clape" (declarație programatică) ; „raza albăstrie se așterne melodios", „fiori albaștri curg de-a lungul strunii, în muzica surîsurilor lunii" ; „draperiile sînt pline de somnul mătăsos al lunii pline".

Cenestezii triale : „tremurătoare rază albăstrie se așterne pe covor ca un fior".

În poezia *Crinul :* „Mireasma ta puternică și moale..." ; „dezmierdări de gheață" ; „covorul, molcom lac de lînă moale" ; „picături albastre de tăcere" ; „Un greier gîngav gîdilă prelung cu țiriitul lui tăcerea surdă..." ; „Trec nouri grei cu vînătăi de vînt" ; „plouă cu picături de aramă" ; „vînăt vînt de spaimă" etc.

Care este rațiunea acestor impresii ? Simțim că unele cenestezii de senzații sînt juste ? Care este baza psihologică care ne permite să vorbim de : vînăt vînt, sau de : picături albastre de tăcere ?

Simțim că realizăm, că închegăm aceste cenestezii ? Dar care este fundamentul lor ? De ce cenesteziile sînt un instrument de cunoaștere ? Din ce provine această unitate adîncă a lor ?

Misticii au văzut în cenestezii unitatea tuturor lucrurilor : toate lucrurile au o unitate profundă, după ei. Totul există la mistici după principiul analogiei universale. Dar, în afară de această explicație mistică, care este fundamentul psihologic al cenesteziilor ?

Iată problema dificilă a esenței însăși a metaforei.

PRELEGEREA a XII-a

Funcțiunea unificatoare a metaforei

Baudelaire, mergînd pe urmele lui Gérard de Nerval, scria într-un articol dedicat lui V. Hugo în 1861, că nu există metaforă care să nu fie adaptare exactă, matematică, a universului, căci ele sînt culese din fondul analogiei universale. Metafora unificatoare ar avea, deci, un termen necesar, matematic. Ea nu poate fi altfel decît este, căci se bazează pe o analogie certă.

Metaforele sînt, deci, universale.

La Philippide, de exemplu, „leagănul albastru al tăcerii" este o metaforă nu particulară poetului, ci universală, căci ea se impune oricui și este necesară. Dar la Rimbaud cenesteziile vocalelor sînt, oare, tot atît de necesare și de universale ? N-am văzut, oare, că Jünger sau Demetriade au alte cenestezii legate de vocale ?

Metaforele cenestezice sînt adesea metafore consecutive, care se formează după asociații de idei consecutive, nu după asociații simultane. Astfel, la Demetriade (*Sonuri și culori*), E este gri, și este simbolul îndoielii (prin analogie cu interjecția *ei !*). Cenestezia aceasta nu se poate, deci, impune în chip universal. Dar dacă numai unele cenestezii se impun, să vedem care este temeiul obiectiv al acestor cenestezii. Ipotezele sînt foarte numeroase.

Metaforele cosmologice :

Baudelaire, în *Causerie,* scrie : *„Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose !"*

Raportul dintre ființa omenească și aspectul cosmic este evident în această metaforă numită cosmologică.

La fel, scrie Baudelaire în *Ciel brouillé* :

On dirait ton regard d'une vapeur couvert ;
Ton oeil mystérieux (est-il bleu, gris ou vert ?)
Alternativement tendre, rêveur, cruel,
Réflechit l'indolence et la pâleur du ciel.

. . . .

Tu ressembles parfois à ces beaux horizons
Qu'allument les soleils des brumeuses saisons ;
Comme tu resplendis, paysage mouillé
Qu'enflamment les rayons tombant d'un ciel brouillé !

Iată, deci, pe iubita poetului comparată cu aspecte cosmice : ochiul ei are paloarea cerului ; ea seamănă cu frumoase orizonturi, aprinse de soarele tomnatic ; ea străluceşte ca un peisaj umed etc. Toate sînt metafore cosmologice. Este o continuă comparaţie a femeii cu aspectele naturii. Mijlocul acestei comparaţii sînt metaforele cosmologice reiterate.

La Arghezi, găsim frecvente metafore cosmologice :

Obrajii tăi mi-s dragi
Cu ochii lor ca lacul,
În care se-oglindesc
Azurul şi copacul.

Surîsul tău mi-i drag
Căci e ca piatra-n fund,
Spre care-noată albi
Peşti lungi cu ochi rotund.

Şi capul tău mi-i drag,
Căci e ca malu-n stuf
Unde păianjeni dorm
Pe zori făcute puf.

Făptura ta întreagă
De chin şi bucurie
Nu trebuie să-mi fie,
De ce să-mi fie dragă ?

(Creion, Opere complete, p. 35).

Poezia este tot o reiterare de metafore cosmologice (ochii-lac ; surîs-piatră din fund ; capul-malul in stuf).

Metaforele cosmologice se pot compara cu acele pînze ale Renaşterii în care dubletul om-natură este constant. Metaforele cosmologice sînt frecvente la poeţii moderni ; la Baudelaire, de exemplu, ele sînt foarte numeroase, după cum arată Jean Pommier în *La Mystique de Baudelaire* (1932), mai ales în *Petits poèmes en prose* ale poetului francez. Metaforele cosmologice datează din timpuri vechi. Misticul Swedenborg (1688—1772) găseşte că cerul este un om de o frumuseţe perfectă. Izvoarele mistice ale metaforelor cosmologice merg departe. La Platon aflăm ideea universului ca un organism de o perfectă frumuseţe. Este acea *enkapsis*, acea cuprindere în univers a tuturor fiinţelor. Universul devine şi el o fiinţă vie. Raportul dintre microcosm şi macrocosm apare apoi la stoici şi în Renaştere : omul este o parte din *pneuma* universală. Pentru mulţi din gînditorii Renaşterii (Paracelsus, Tommaso Campanella etc.), omul aparţine fiziceşte lumii, şi spiritualiceşte este omul sideral, integrat în univers (*spiraculum vitae*). Savantul Cusanus, în *De docta ignorantia* (III, 3), scria : „În adevăr, natura omenească este aceea care a fost aşezată deasupra tuturor operelor lui Dumnezeu şi puţin sub îngeri. Natura umană cuprinde natura intelectuală şi senzorială ; e un microcosm, sau o lume mică, aşa cum era numită raţional de cei vechi." Este, deci, o ipoteză mistică pe care poeţii au primit-o, cum este cazul lui Baudelaire, de pildă.

Metaforele simbolice, prin care elementele cosmice sînt făcute deopotrivă cu omul : relaţii între aspectele naturii şi viaţa interioară a omului. O declaraţie poetică de principiu a făcut, pentru metafora simbolică, G. de Nerval în 1833 cu *Le Mysticisme (Filles du Feu)*.

Între o impresie senzorială şi o impresie morală (fuziune care dă metafora simbolică) există o unitate sesizabilă. În metafora lui L. Blaga : „Un vînt de seară aprins sărută cerul la apus" există o analogie între elementele omeneşti şi cele ale naturii. O imagine, un peisaj evocă, prin asociaţie de idei, o figură umană, o ase-

mănare. Volkelt și Scherer au tratat îndelung despre aceasta.

Volkelt susține că expresia unei figuri omenești sau a unui peisaj se provoacă printr-o revărsare simpatetică, printr-o vărsare a conținutului născut în mine, pe cale asociativă sau de asemănare. Astfel sînt evocate stări sufletești pe care le proiectez asupra figurilor umane sau ale naturii. Tot astfel prin mișcări imitative (sînt oameni care mișcă gura după orator etc.). Expresia este, după Volkelt, rezultatul unei proiecții simpatetice. Pentru ca expresia să ia naștere este nevoie de ocolul prin conștiință. Scherer, care era antipsihologist, a susținut că actul de intuiție al expresiei nu trebuia să ocolească prin conștiință, ci că el este [proiectat] printr-un obiect exterior. Intuirea expresiei n-are nevoie de conștiință : pentru culori și forme nu e nevoie de conștiință. Explicația psihologică a metaforelor simbolice este insuficientă. Nu orice aspect exterior poate sugera orice conținut sufletesc. Orice aspect exterior nu poate trezi decît anumite conținuturi. Noi nu revărsăm într-un obiect decît ceea ce el poate conține și ce anume felul lui a trezit în noi. Obiectul exterior dă indicațiile necesare, și ceea ce se revarsă în el este determinat. Este o sugerare obiectivă.

Așadar, mai mult decît explicația psihologică a metaforei este mai logică explicația mistică a microcosmului în macrocosm. Prin ipoteza mistică, metafora simbolică ar fi un instrument de cunoaștere prin care pricepem unitatea omului cu lumea, surprinzînd în lume o viață similară cu a omului.

Așadar, explicația psihologică este insuficientă și ea nu poate ca atare fi exclusivă.

PRELEGEREA a XIII-a

Data trecută am văzut puterea unificatoare a metaforei. Ea unifică date sensibile cu date morale. Ultima întrebare era : ce justifică unificările acestea ? Căci sînt metafore care ne par adevărate, care ni se impun, iar altele care sînt false, artificiale.

Am văzut ipoteza mistică. Metaforele cosmologice (noțiune creată la curs din nevoile noastre, dar creată și de poeți, ca Baudelaire și Arghezi, vezi prelegerea XII) paralelizează chipul omenesc cu aspectele naturii și se bazează pe analogia universală mistică, pe integrarea microcosmului în macrocosm.

Ideea de asemănare dintre microcosm și macrocosm este o ipoteză mistică ? De ce ni se pare că simțim adevărul termenilor apropiați ? În metaforele cenestezice (*Sonetul vocalelor*) varietatea de culori la cei doi poeți aparține numai suprafeței sau este datorită unor cauze adînci, unui îndemn misterios ? Balzac spunea : *„L'Un a été le point de départ de tout ce qui a été produit"* și : „Unitatea lucrurilor este Dumnezeu". Ipoteza mistică a unității universale este printre puținele ce pot fi propuse spre a explica virtutea unificatoare a metaforei.

Metaforele alegorice :

Alături de metaforele cosmologice și simbolice mai sînt și metafore alegorice. Un exemplu de acest fel de metafore îl găsim în bucata *Ulciorul de aur* a lui Amedeus Hoffmann (traducere Philippide). Studentul Anselmus medita sub un soc. Deodată fu întrerupt de un foșnet ciudat. Șoaptele se transformară în vorbe domoale. El se gîndi : e vîntul serii. Deasupra lui — sunet de zurgălăi de cristal : trei mici șerpoaice se strecurau printre frunze și ramuri. Una se întindea spre el : doi ochi albaștri cu dor nespus. Fu fermecat. Și socul îi spuse : Ai stat la umbra mea, dar mi-ai înțeles, oare, cuvîntul ? Șerpoaica era fiica arhivarului Linkhorst : o domnișoară. Arhivarul era o Salamandră (el deținea secretele străvechi ale naturii). Fiica Salamandrei, Șerpoaica, simbolizează conștiința dragostei ce deschide perspectivele sufletului întru poezie. Imaginea șerpoaicei este o metaforă alegorică, care ține locul altei imagini, cea a serpentinei, a tinerei fete, care, la rîndul ei, simbolizează ideea mistică a iubirii ca revelație ; căci iubirea, ne învață Platon, este o continuă ascensiune : omul ajunge să sesizeze dincolo de frumusețea corpului : sufletul ; apoi, frumusețea eternă. Este o înălțare treptată. Anselmus parcurge

trei etape : iubirea șerpoaicei, iubirea serpentinei, iubirea spirituală — substituții progresive de metafore.

Superpoziția aceasta graduală a fost folosită de Goethe în *Faust*, care se termină cu o mare alegorie catolică (apariția Mater Gloriosa : „Fecioară, mamă, regină, zeiță", exclamă doctorul Marianus). Evenimentele narate de Hoffmann apar cu un sens simbolic. În corul mistic din *Faust* se spune : „Tot ce este trecător, tot ce se întîmplă este un simbol".

În 1825, Goethe precizează din nou aceasta : „Adevărul identic cu divinitatea nu se lasă cunoscut direct ; noi nu-l putem privi decît prin simbol". Istoria și știința mai noi au încercat să elimine din funcția unificatoare a metaforei aceste soluții mistice. Esteticiana Edith Landmann-Kalischer spune : „Romanticii găseau în metaforă unirea lumii sensibile cu cea spirituală. Noi vedem în metaforă o expresie stilistică pentru echivalența psihică." Ea citează o scriere de tinerețe a lui Schiller în care metaforele sînt false, întrucît nu corespund psihologicește. Termenii nu sînt psihicește echivalenți.

Pe cînd metafore ca : „mute melodii de lună", „leagănul albastru al tăcerii" (Philippide), sau „miresmele crinului strigară zadarnic" (I. Vinea) sînt metafore care prezintă o echivalență psihică.

Dar nici această substituire a misticului prin psihic n-ar fi o explicație prea fericită a funcției unificatoare a metaforei. Căci nu noi introducem, nu noi creăm ordinea structural obiectivă a lumii.

Inedit (1942—1943)

NOTE

Ca şi în celelalte volume ale ediţiei, oferim aici, pe lîngă informaţii bibliografice, diferite texte (comentarii, recenzii, studii) scrise pe marginea lucrărilor lui Tudor Vianu, precum şi texte cu un caracter mai general, menite să refacă, pentru cititori, atmosfera ştiinţifică şi culturală în care au apărut aceste lucrări. Tehnicitatea lucrărilor de stilistică ale lui Tudor Vianu (în comparaţie cu cele de istorie literară) a determinat, parţial, restrîngerea publicului cititor şi, în consecinţă, a recenziilor (cronicilor etc.) în presa vremii. Dacă numărul de texte din prima categorie expusă mai sus este de aceea mai redus, numărul de texte din a doua categorie este surprinzător de bogat. Adevărata prezenţă a cercetărilor stilistice ale lui Tudor Vianu ni se pare a fi un fenomen mai curînd de adîncime, decît de suprafaţă : implicat în mai toate discuţiile şi polemicile anilor '50 şi '60, Tudor Vianu a influenţat decisiv nu numai orientarea, ci şi existenţa însăşi a acestei discipline ştiinţifice în România, atît prin intervenţiile sale directe, cît şi prin intervenţiile celor care, colegi ori elevi, au apărat *volens-nolens* aceleaşi poziţii. Confruntate cu multe texte contemporane, lucrările lui Tudor Vianu cîştigă în pregnanţă : fondatorul stilisticii moderne în România a

fost, fără îndoială, și un model de polemică urbană, loială, demnă, construită *exclusiv* din argumente științifice

PROBLEME TEORETICE

Limba literară

Apărut în *Revista română*, I, nr. 3—4, august-septembrie 1924, p. 16—20. Republicat în volumul *Masca timpului*, Arad, 1926, p. 46—58. Este o replică la articolul lui Camil Petrescu, *Delimitări critice. „Limba literară"*, apărut în numărul precedent (nr. 2) al aceleiași reviste. Este semnificativ pentru orientarea ulterioară a studiilor lui Tudor Vianu că primul său articol în acest domeniu atacă problema esențială, definirea conceptului central din punct de vedere mai ales lexical. Articolul are un caracter normativ pe care îl vom reintîlni în articolele sale și ale altora, exact peste treizeci de ani (1954), cînd discuțiile vor fi declanșate tot de Camil Petrescu (*Contemporanul*, 16 aprilie 1954). Cităm în continuare articolul lui Camil Petrescu :

Delimitări critice
„Limba literară"

Dacă începem seria delimitărilor cu analiza acestei formule nu e atît ca să vidăm un început de polemică și nu e atît din cauză că viciul pe care îl etichetează bîntuie aproape cu furie literatura noastră, cît din relativa ușurință a documentării.

Cum avem intenția să ne ocupăm de o adevărată colecție de prejudecăți și superstiții literare : „stil", „poezie", „simbol", „mister", frumos", „muzicalitate", „literatură", „tradiționalism", „critic specialist", „emoție", „traduceri literare", „școli literare" etc., poate că ar fi fost mai firesc să începem chiar cu cea care deschide seria. Viciul „stilului", cu toate că e mai subtil, sau poate tocmai din cauza aceasta, e cu deosebire periculos. Dar am fi căzut chiar în păcatul pe care îl condamnăm. Imposibilitatea unei documentări ne-ar sili să ne mulțumim cu o serie de figuri frumoase, „dansuri în jurul chestiunii", cum le-am numit cîndva, care însă ne dezgustă cu deosebire. De vreo treizeci de ani asistăm la acest sport care constă în „a spune frumos ceea ce toți gîndesc la fel". Fiecare gazetă are rubrica ei așa-zisă fixă, iar revistele literare se dispensează de multă vreme de studiul gîndit și documentat, mulțumindu-se cu cronica diletantă, făcută cu rîndul de către redactori care n-au altă ocupație. Firește și impresiunile unora sînt interesante, dar, sub pretextul că Anatole France, Jules Lemaitre și Remy de Gourmont și-au comunicat în scris, periodic, impresiile, să fim necontenit nutriți cu siropul unor note anodine e la urma urmelor obositor. Ne interesează un „da" sau un „nu" al unui om superior, dar ne plictisește o perorație fie ea pretins spirituală a celui dintîi venit. Dealtminteri, impresionismul lui Anatole France, de pildă, totdeauna precis informat, totdeauna schimbînd unghiul de privire cotidian, impresionism înapoia căruia se ascund, abia mascate, o bogată lectură, o cunoaștere rară a culturii clasice și filozofice și o incomparabilă experiență, e cu totul altceva decît naivele jocuri de cuvinte din ce în ce mai puțin originale care ni se servesc în ultimul timp.

Și dacă facem ocolul acesta chiar de la început e ca să ne punem oarecum punctul pe i. Iar acest punct pe i e că toată generația de după război e o generație condamnată, din punct de vedere cultural, superficialității. Luptînd cu greutăți materiale de neînvins, pierzîndu-și timpul cu ocupații mărunte, dar menite să-i asigure existența cotidiană, neputîndu-se dedica unor studii mai îndelungate, nici nu are măcar posibilitatea să se instruiască. Nu mai sînt biblioteci. Înainte de război orice profesor de liceu își putea permite luxul să-și îmbogățească colecția de cărți adăogîndu-i, lunar, două-trei volume

noi Şi, mai ales, îşi putea permite luxul să aibă timp să le citească. Chiar să studieze şi să descrie o chestiune, dacă era scriitor. Iată de ce azi profesorii şi intelectualii mai în vîrstă tot au cîteva rafturi de cărţi. Cei tineri citesc pe apucate. Cele două biblioteci publice sînt deschise numai în ore de lucru, cînd fiecare e reţinut de ocupaţii cotidiene. Gîndiţi-vă la acestea şi veţi înţelege de ce tot ce se scrie în timpul din urmă e atît de puţin substanţial, atît de sărac documentat, cu date însemnate aproximativ, din memorie, cînd nu cu totul evitate. Veţi înţelege de ce mai toate articolele cutărui tînăr director de revistă şi ziarist nu sînt decît variantele unui aceluiaşi motiv, de ce toţi cronicarii se ocupă numai de ultima carte trimisă acasă de autorul binevoitor.

Nu e mai puţin adevărat că se scrie mult. Scriu tinerii noştri pe capete. De aceea întîlneşti aceleaşi nume în mai toate revistele (aşa că se deosebesc numai datorită aportului tipografului). Scris grăbit, care nu angajează : articol de impresii, o laudă indigestă a prietenului care a lăsat să se înţeleagă că va face un contraserviciu, poezie în gustul zilei şi altele de felul acesta. Marile probleme, discuţiile pe care fiecare generaţie le reia — fireşte fără să le rezolve, dar nu fără să le frămînte în lumină nouă — sînt inaccesibile acestei generaţii, care pare sortită unei vegetative mediocrizări. De la directorul de revistă care cere „dă-mi ceva pentru numărul acesta" pînă la colaboratorul care „dă ceva".

Mărturisim — oricît de penibil ne-ar fi lucrul acesta — caracterul de *pro domo* al digresiunii de mai sus. Am tot amînat ani de zile cercetarea problemelor indicate la începutul acestui articol, nădăjduind că împrejurările se vor schimba. Dar timpul trece şi aşteptarea se vădeşte din ce în ce mai inutilă. Nu ne putem sustrage destinului comun unei generaţii întregi.

Iată de ce aceste „delimitări critice" nu vor avea o ordine organică, de ce citatele vor fi reduse, de ce materialul documentar va fi uneori iluzoriu şi de ce ici-colo se vor resimţi impresii de nesiguranţă.

*

Mai întîi ce e „limba literară", ce vor să înţeleagă prin asta protagoniştii curentului ? Ar fi un fel de nobleţe de ordin artistic acordată unui anumit vocabular. Sînt cuvinte literare şi cuvinte neliterare. Cuvinte „poetice" şi cuvinte „prozaice". Locuţiuni a căror simplă enunţare înseamnă artă şi altele care „jignesc" pur şi simplu.

Privilegiul acesta e acordat îndeobşte cuvintelor aşa-zise neaoş româneşti şi el e suficient uneori să consacre un scriitor. De aci şi goana atîtora dintre poeţi şi prozatori după asemenea cuvinte. Arhaismul colorat, provincialismul surprinzător înfloresc în scrisul lor ca nişte floricele în caligrafia unor copişti. Indiferent de înţeles, cuvîntul e întrebuinţat pentru culoarea lui, pentru calitatea naţională sau tradiţionalistă, pentru vechimea lui. Într-atît de mult, încît de multe ori falsifică sensul frazei întregi. Vom vedea mai la vale, cu citate, pînă unde a ajuns viciul acesta. Întrebarea e însă de unde a pornit acest veritabil curent şi care au fost împrejurările care l-au favorizat ?

Originea lui pare să fie într-o surprinzătoare concepţie a frumuseţii „limbii" în afară de frumuseţea înţelesului. O concepţie a unei valori de ordin verbal, paralelă cu valoarea conţinutului. Cu rădăcini îndepărtate în prejudecata că mai toată lumea „simte şi gîndeşte frumos, dar nu poate să exprime frumos". Expresia „frumoasă", chiar cînd nu are idei, ar fi privilegiul unor anumiţi indivizi care ar fi scriitori. E drept însă că unii au fost de părere că şi cei neînzestraţi pot lua lecţii ca să ajungă, vezi bine, să se exprime mai mult sau mai puţin „poetic". În multe şcoli s-a predat multă vreme retorica cu un capitol special pentru învăţarea stilului (căci în Franţa, de pildă, limba era formată şi, mai mult sau mai puţin, în afară de discuţie).

E poate vechea discuție dintre „fond și formă". Poate că rădăcinile ei sînt cu atît mai puternice, cu cît căutăm mai în trecut. Academia Franceză a fost formată ca să cerceteze frumusețea cuvintelor, exact noblețea lor. Cuvîntul „cîine" nefiind nobil nu se putea pronunța pe vremuri pe scenă. Și, invers, atîtea cuvinte frumoase se pot întrebuința și acolo unde nu e neapărat nevoie de ele, așa cum unele actrițe pun pantofi eleganți chiar cînd joacă roluri de țărănci. Valoarea verbală a cuvîntului a luat diferite forme, după diversele școli literare. Clasicismul alegea pe cele „nobile", romanticii se pasionau după cele „pitorești", simboliștii cultivau pînă la manie pe cele „muzicale".

Scrie undeva Remy de Gourmont:

„E dumnezeiesc cîtă muzicalitate, cîtă armonie cuprinde acest vers de Mallarmé: *Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée*", iar Ion Minulescu mărturisea că a scris odată o romanță care cuprindea versurile: *Să putrezești pe Rio de la Plata*, numai atras de sonoritatea ultimului cuvînt.

Fără îndoială, nu se poate tăgădui un anumit farmec unora dintre cuvinte (cum nu se putea tăgădui un anumit farmec chiar și beției de cuvinte).

Pe cine nu au obsedat anumite nume italienești: Pic de la Mirandola (cea mai plată romanță italiană e fermecătoare *pentru cine nu pricepe vorbele*), sau chiar din alte limbi: Trebizonda, Caravanserai, Rose-France, altele prin savoarea lor arhaică: „le Vidame de Maule" (Villiers de l'Isle Adam e maestru în privința asta). Dar acest farmec e cu totul alături de artă. Limba ca mijloc de expresie — și acesta e rostul ei — e un simplu instrument. Calitățile care i se pot pretinde sînt cele adecvate scopului: corectitudine gramaticală, flexibilitate sintactică și precizie (în sensul de proprietate). Orice altă prețuire a cuvintelor, oricît de agreabile ar fi ele, e o adevărată perversiune.

Corectitudinea gramaticală e, firește, în grija filologilor. Flexibilitatea sintactică și proprietatea termenilor sînt obligațiile artiștilor și oamenilor de

știință. Dealtminteri, mai mult decît orice, înmlădierea și articularea frazelor sînt chestiune de temperament. Proprietatea expresiei e o calitate indispensabilă artistului adevărat și omului de știință în sensul superior al cuvîntului. Ea este piatra filozofală a îndemînării. Cîmpul ei este nelimitat într-atît încît știința se mai definește în logica modernă și ca o limbă precisă. Firește că precizia expresiei, atunci cînd e vorba de gînduri și simțiri obișnuite, nu are vreo valoare deosebită. În asemenea ocazii, ea e un patrimoniu comun, moștenit, împrumutat. Toată lumea se exprimă precis în domeniile în care se simte familiară: șoferul cunoaște terminologia motorului, plugarul pe cea a cîmpului, funcționarul pe cea a biroului. În general, cum e admis în logică, progresul unei științe se poate caracteriza prin progresul pe care l-a făcut în terminologie. Zonele de la periferie, greu de apreciat, sînt *totdeauna imprecise ca expresie*. Unde începe dificultatea este în lumea fluidă, instabilă, insesizabilă a gîndurilor superioare, a simțurilor complexe, a tonalităților sufletești infinit nuanțate. Sarcina poeților și a marilor gînditori e uriașă. Dificultatea de expresie e în raport direct cu valoarea gîndirii, sentimentalității și sensibilității. O limbă incapabilă de nuanțe este limba unui popor cu simțirea nediferențiată. E adevărat că se admite cu mai multă ușurință un termen tehnic decît unul psihologic. Se convine mai ușor că se poate folosi cuvîntul „thermocauter", dar se admite mai greu „sensibilitate" deși ambele reprezintă puncte din curba de evoluție a culturii, căci amîndouă corespund la noțiuni noi. *De asemeni, ceea ce complică alegerea cuvîntului propriu în așa măsură că singuri artiștii pot registra încercări (căci altminteri totul s-ar rezolva cu ajutorul dicționarului) e obligația de a-i determina, chiar atunci cînd e propriu ca înțeles, întinderea, intensitatea și tonalitatea conținutului.* Astfel, cînd cineva traduce, de pildă:

De dragul ei (al Penelopei, n.r.) noi așteptăm *de-a pururi*
Ne tot sfădim rîvnindu-i frumusețea...

cuvîntul „de-a pururi" e impropriu ca întindere: zece ani de cînd așteptau pețitorii sînt prea puțin pentru „de-a pururi" (iar ca metaforă e direct indigest).

Iar cînd același traduce:

> E Mentes, ce are tată pe-Anhialos
> Cel *ortoman* și-i domn peste poporul...

Cuvîntul „ortoman" este impropriu ca tonalitate. E un cuvînt prea sugestiv turcesc pentru eroii greci, prea nou față de caracterul străvechi al *Odiseei*, prea vechi și local față de limba curentă.

Iar cînd același traduce într-altă parte:

> *Biruie* craiu-n mînie pe cei care-i stă sub poruncă...

biruie greșește (nu păcătuiește) din punctul de vedere al intensității.

E de la sine înțeles că ne-am oprit numai la greșelile subtile, care privesc valoarea de nuanță a cuvîntului. Ce să mai vorbim de greșelile grosolane, de cele care privesc, pur și simplu, proprietatea termenilor concreți, sau de cele care jignesc locuțiunile caracteristice limbii (greșeli pe care le fac, în genere, cam toți cei care se exprimă într-altă limbă decît cea maternă, pe cînd greșeala în ceea ce privește valoarea cuvîntului, comună celor de rînd, este evitată doar de artiștii adevărați).

Cînd cineva traduce o convorbire, într-o piață venețiană, dintre oarecine și senior Lorenzo cu: „Nu se poate, coane Lorenzo", cum ni s-a întîmplat să întîlnim nu demult, nu mai încape îndoială că avem a face cu o ridiculă confuzie de înțelesuri.

E mai puțin ridiculă, dar tot reală, greșeala de a traduce „fourgon" prin „căruță", „souspréfet" prin „zapciu", „professeur" cu „dascăl" etc., etc.

Dealtminteri am mai protestat cîndva împotriva faimoaselor traduceri-localizări. A traduce „literar" este una dintre aberațiile unui curent despre care ne vom ocupa mai jos. De fapt, o traducere trebuie să fie exactă. Atît și nimic mai mult. Adică:

1. Să nu siluiască gramatica.

2. Să traducă exact cuvîntul ca înțeles — ca întindere, intensitate și tonalitate a înțelesului, în ceea ce privește nuanțele.

Numai așa o operă tradusă își va putea păstra individualitatea, energia și culoarea locală. Atît cît e posibil. Dealtminteri traducerea „mai bună decît originalul", care să rămînă totuși traducere, e o absurditate. Numai nuvelele banale, versurile șterse cîștigă uneori în traducere. Shakespeare, clasicii francezi, Baudelaire, Ibsen pierd totdeauna.

Ceea ce ne-a făcut să punem ca motto unui început de traducere din *Femeile savante* a lui Molière:

„Cele ce urmează nu constituie o romînizare a textului francez. Cu atît mai puțin o localizare. Traducătorul a căutat să păstreze cît mai mult structura și fizionomia operei lui Molière. De aceea a spus *Femeile savante* și nu femeile învățate. Dealtminteri sfătuiește pe cetitorii care știu franțuzește să prefere originalul."

Căci, cum s-a mai spus, limba unui popor e ceva organic. Ea este, am putea spune, o adevărată proiecțiune a structurii lui sufletești, și această structură este rezultatul unei nesfîrșite *evoluții*. Să luăm de pildă două cuvinte: franțuzescul *cabaret* și romînescul *circiumă*. Ele sînt de obicei traduse unul printr-altul. Dar una e circiuma românească, cu gălăgioase chefuri românești, circiuma cu obișnuita crîșmăriță, cu lăutari care oftează cîntece de inimă albastră la ureche, cu oameni de-ai noștri care beau de inimă rea sau pentru că le e lumea dragă, și altceva e cabaretul franțuzesc lipsit de orice pitoresc, de orice vag oriental, cele mai adese un local de debit la fel ca înfățișare cu restul caselor din sat. Romînul nu se simte bine la cabaret și franțuzul nu înțelege farmecul mititeilor și al Odobeștilor. Pune-i unul în locul altuia și *le-ai falșificat psihologia*. Nu mai vorbim cînd e de tradus o piesă de

Ibsen cu atmosferă grea, apăsătoare, formalistă, într-o localizare „curat" românească.[1]

Şi, ca o admirabilă ilustrare a celor de mai sus, vine romanul lui Panait Istrati: *Kyra Kyralina*. Poate că valoarea artistică a acestei cărţi nu se poate fixa pentru moment, dar nu i se poate tăgădui o savoare cu adevărat rară. Anume, Panait Istrati a înţeles, cu instinctul lui străin de mediocrele preocupări literare ale unor pseudoartişti, că anumite noţiuni româneşti nu au echivalent, şi e firesc să fie aşa, în franţuzeşte. Şi de aceea le-a păstrat forma originală şi în textul francez: cîrciumă, temenea, cadaif, crîşmăriţă, rachiu, ţiri, pezevenchi etc. Mai mult. A păstrat chiar numeroase locuţiuni româneşti (căci o locuţiune nu e un capriciu stilistic, ci o notă psihologică). El traduce astfel: „cruce de voinic" prin „croix de vaillant". În modul acesta e păstrată nu numai o superficială culoare locală, ci un întreg organism psihologic. Dealtminteri cei care au tradus pe vremuri din ruseşte în franţuzeşte pare că au înţeles toată importanţa acestei chestiuni. De aci: izba, mujic, votca, troica, borş, cnut, tăticule etc.

Adevărul e că numai artiştii adevăraţi trec de la noţiune la cuvînt, pe cînd marea masă a celor nechemaţi trece de la cuvînt la noţiune. În privinţa aceasta, magistrala analiză făcută de Croce stă încă în picioare, cu toate cusururile teoriei lui generale. De aceea Caragiale rămîne cel mai mare artist pe care l-a dat neamul românesc, căci fără să alerge după cuvinte „nobile", „pitoreşti" sau „muzicale" e un maestru incomparabil al expresiei proprii. Cum e, în Franţa, Anatole France.

Poate că încă un exemplu ne va lămuri despre raporturile dintre noţiune şi cuvînt. Să urmărim evoluţia unei noţiuni şi a cuvintelor care au exprimat-o. Pornind de la pan (polonez), am ajuns, din veac în veac, prin jupîne, chir (grecesc), cocoane, coane, pînă la domnule. Dar una era jupîn logofăt

---

[1] „Coniţă Hedda", se adresează servitoarea, în traducerea d-nei Dragomirescu din *Hedda Gabler*.

Vasile Dumitrache acum trei sute de ani şi alta e domnul ministru Duca astăzi. În ceea ce priveşte cultura, obiceiurile, costumul, felul de a se exprima, funcţiunea. Pas de te adresează: „jupîne Duca". Cuvîntul urmăreşte cu o preciziune, care nu trebuie să scape nici unui artist, evoluţia şi jocul noţiunii. Aţi observat cum cei familiari se adresează celor care se pretează la familiaritate: „coane Alecule", dar nu „coane Ionel", ci „domnule Brătianu", şi cum cei care găsesc prea pretenţios faţă de unii pe „domnule" încearcă variante: şefule sau nene Tache. Ba frizerii au ajuns la un delicios vocativ sui generis: E rîndul d-voastră, *domnu*!

Trebuie să precizăm, pe de altă parte, că nu tăgăduim — nici prin gînd nu ne trece asta — farmecul cuvîntului pitoresc sau arhaic. Savurăm textul arhaic, cum ne place o poveste bătrînească şi ne place cuvîntul colorat, cum ne place un costum naţional frumos lucrat. Dar cuvintele întrebuinţate cu gust, iar costumul purtat în cadru rustic, nu de cutare naţionalist, ostentativ, pe Calea Victoriei.

Să precizăm că nici un cuvînt nu are valoare în afară de cadru. Mai precis: un singur cuvînt nu poate determina un înţeles, cum o linie nu poate determina un punct. Ca să determin un punct am nevoie de intersecţia a două linii, ca să determin un înţeles am nevoie de intersecţia a două cuvinte; *pasiunea* nu determină un înţeles pînă nu fixez de-a lungul sensului lui o intersecţie: pasiune rece, pasiune sălbatică, pasiune cinică, pasiune puerilă etc., toate cu serioase, categorice deosebiri între ele. Prin această precizare se poate deosebi produsul superior al artistului de cromolitografia grosolan aproximativă a tuturor nechemaţilor. Deosebirea dintre Caragiale şi Vasile Pop, dintre Eminescu şi R. Cosmin. Lina nu poate spune: „Trebuie să recunosc, bade Ioane, că eşti foarte sensibil". Dar nici o femeie de lume, la o recepţie festivă: „Fără tăgadă, domnule, sînteţi foarte simţitor". Şi nu poate spune, fără să pară eleva d-lui Dragomirescu, o domnişoară: „Domnule, am impresia că o genună ne desparte".

Consecințele neînțelegerii acestei realități au fost, traduse în fapte, enorme. Toți scriitorii *Sămănătorului* au fost siliți să rămîie în singurul domeniu unde avea sens pitorescul : viața de țară sau cel mult de tîrg. Iar Arghezi, Minulescu, Galaction etc. au întîmpinat la început o dezolantă neînțelegere, întîi din partea oamenilor de litere, acum din partea publicului fals educat. Nu am greși prea mult dacă am afirma că, în ultimii treizeci-patruzeci de ani, cultul unei limbi pur românești a predominat într-atît literatura românească, încît nu numai că a îngreunat cu totul literatura cu subiecte orășenești (care nu s-ar fi putut dispensa de neologism), dar a influențat chiar și alte domenii, care nu aveau prea de aproape a face cu literatura, instituții de-ale statului și chiar întreprinderi publice. Oricine poate citi afișele societății de tramvaie din București : „Domnii *călători* sînt rugați să pregătească"... etc. Ca și cînd s-ar putea spune : „Călătoresc pînă la Universitate". Pînă unde poate fi împinsă această românizare e destul să citim din polemica unui autor dramatic, care dealtminteri a cunoscut frumoase succese, cu un confrate : „Adevărul va ieși la vezeală" etc.

E adevărat că întîlnim concepția unei valori pur verbale a limbii literare chiar de la Maiorescu, care dealtfel combătuse purismul. Chiar dacă nu prea accentuat, dar destul ca să poată fi punct de pornire pentru viitoare confuzii. Caracterizînd pe Alecsandri în *Direcția nouă*, Maiorescu scrie, între altele : „Pastelurile sînt un șir de poezii... scrise într-o limbă așa de frumoasă" etc.

Cel care însă a insistat asupra ei mai mult a fost d. Mihail Dragomirescu, care, de cîte ori caracterizează un scriitor, se grăbește să arate și calitățile literare ale limbii. E adevărat că, reproșîndu-i cîndva, într-un articol din *România*, acest cusur al concepției d-sale critice, fostul director al *Convorbirilor critice* s-a scuturat cu indignare de o asemenea învinuire, somîndu-ne să dovedim afirmația noastră. Cum nu aveam intenția unei polemici atunci, ne grăbim să-l

satisfacem azi, citînd dintr-un singur manual al d-sale (Manual de limba română pentru clasa șaptea de liceu).

Caracterizînd pe Alecsandri :

„...limba curat românească și simpla, dar colorată și originală..." (p. 146).

Vedeți ce surprinzătoare calități de *originalitate* trebuie să aibă limba românească

Caracterizînd pe Odobescu :

„...în care frumusețea și bogăția limbii" etc. „Valoarea ei de limbă românească" etc. (p. 233).

Ocupîndu-se de Eminescu :

„Prin bogăția, varietatea și frumusețea limbii" (p. 273), sau : „Printr-o rară frumusețe de limbă" (p. 285).

Despre Vlahuță :

„...bucata este o minune de limbă simplă, caldă, bogată, armonioasă, firească, cum prea puțini o scriu azi".

Și am putea cita oricît.

Nu e vorba aci de lăudarea corectitudinii gramaticale, ceea ce ar fi întrunit aprobarea tuturor (și în privința aceasta e de relevat frumoasa străduință a d-lui Ion Gorun și altor cîtorva), ci de limba „curat românească". O limbă curat românească, chiar cu riscul unor iregularități gramaticale. Și, ca încheiere, ne ocupăm puțin mai aproape de o traducere care ni s-a oferit totdeauna drept model. Ca să înlesnim cititorului o mai de aproape urmărire a analizei pe care o facem, precizăm de la început că ea se va mărgini la cuprinsul a două capitole ale traducerii d-lui G. Murnu din *Iliada*. E de remarcat că anumite veleități de reformare a limbii le manifestau în mai înalt grad cei care, dintr-un motiv sau altul, n-au fost crescuți încă de mici în spiritul limbii românești, cei care au învățat-o oarecum mai tîrziu și tocmai de aceea își permit anumite siluiri întovărășite de o nesiguranță, cu atît mai evidentă, cu cît încercările sînt mai îndrăznețe [...]

E explicabil, deci, că aceste îndrăzneli se împletesc la toți cu comune greșeli împotriva gramaticii elementare. Traducerea din *Iliada* nu face excepție :

„Trupul făcîndu-le hrană la cîini și la *feluri* de păsări" (pag. 3) ; „*Stete* departe de tabăr' apoi *și dă* drumul săgeții" (pag. 4).

Dezacord de timp între „stete" și „dă".

„Dar mai pe urmă *ținti* și în oaste *săgeți* ascuțite" (pag. 4).

Se zice a ținti *cu* săgeata.

„Ciuda-*i*...
cîlcăie totuși în pieptu-*i*..." (pag. 5).

Ciuda-i cîlcăie în pieptul lui... !

„Cînd cucerim și prădăm un oraș mai avut în Troada" (pag. 6).

„Doamne, ce jale cumplită l'ajunse pămîntul ahaic" (pag. 9).

Și așa mai departe. Ne mărginim, cum am spus, la primul cînt.

„Nici ai rostit *oarecînd* și nici săvîrșit-ai vreun bine" (pag. 6).

„Oarecînd" nu poate înlocui pe „vreodată". Și, trei versuri mai jos, una fenomenală :

„Cum că de aceea necazuri ne dete Țintașul olimpic.
Numai căci eu am respins bogatul răscumpăr al fetii" (pag. 6)

„Numai căci eu" în loc de „numai pentru că eu" nu i-ar fi permis nici cuiva care a învățat cu dicționarul românește.

Ceea ce ne interesează nu sînt greșelile de grama- (pag. 7).

Unde îi lipsește prea de tot evident.

Ceea ce ne interesează nu sînt greșelile de gramatică propriu-zis. Ele nu sînt decît un simptom. Vrem să urmărim siluirile pe care le-a suferit limba din partea cuiva care crede că se pot alege din dicționar cuvinte neaoș românești, că poate fabrica al-

tele noi pitorești și că toate se pot întrebuința cum dă Dumnezeu.

Firește că nu discutăm aci importanța traducerii în sine, care, puțin scuturată, e cu adevărat de mare valoare, ci vrem să relevăm pînă unde pot ajunge urmările unui curent absurd.

Erorile pe care le face d. Murnu, în această privință, sînt de multe categorii. Confuzii de sensuri, luarea unui cuvînt utilizat numai într-o anumită locuțiune și folosirea lui curent cu înțelesuri nepotrivite, în sfîrșit, crearea de cuvinte noi prin analogie cu maniera nemțească, procedeu amintitor de Arone Pumnul ; nesiguranță în ceea ce privește valoarea cuvîntului. Așa d-sa scrie :

„Tu cel cu arcul de-argint, tu paznicul Hrisei, Sminteus ?
Care *vîrtos* ocrotești Tenedos și Kila prea sfîntă" (pag. 4).

„Lung zingăniră săgețile"... (pag. 4).

Probabil pentru că e mai „poetic" *zingăniră* decît *zăngăniră*.

„Zeul întîi nemeri în *mușcoi* și în ogarii"... (pag. 4).

„*Biruie* craiu-n mînie pe cel care-i sta sub poruncă".

Nu se zice *biruie* (și încă în mînie pe cel care *sta sub poruncă*).

„Pînă ce eu mai *viez* și mai văd pe pămînt..." (pag. 6).

Viez în loc de trăiesc ? Poate, în glumă, după „viabil". (Așa cum d. I. Călugăru face din găunos, găunozitate ; iar d. Baltazar, geruit, frățînătate, încețat, bucurată, zăpădirea, ape nedurite etc.)

„Crai *dezbrăcat de rușine* și veșnic pornit la cîștiguri" (pag. 8).

Dezbrăcat de prejudecăți, da ; dar dezbrăcat de rușine și încă neaoș român să spuie asta, nu.

„Iar la corăbii mă-ntorc istovit de *bătăi* și de trudă" (pag. 9).

Pentru că a zis Alexandrescu : rănit de bătaie etc.

„Numai cu vorbele *ponosluiește-l* pe el ..." (pag 9)

„Blînd îi curgea doar *din rost* mai dulce ca mierea cuvîntul."

În care derivarea lui *rost* din *a rosti* e, într-adevăr, fără rost.

Şi una delicioasă :

„...şi-aduse pe fata *chipoasă* a lui Hrises" (pag. 12).

În care confuzia de sufixe face pe traducător să transforme pe frumoasa Hrises în contrariu, căci o femeie cu capul mare numai frumoasă nu e.

„Oştile-atunci Agamemnon silea să se curețe-n *baie*.
Toţi se spălau şi zvîrleau *lăutorile* zoile-n mare" (pag. 12).

În care moderna instalație de baie este comic îmbinată cu provincialismul *lăutori*.

Toate acestea, cum am spus, în primul cînt. Recolta ar putea să se întregească cu fiecare pagină. Dacă ne mai oprim puţin la cîntul şase, e că descoperim şi acolo o adevărată colecţie în cîteva pagini :

„Şi spre-Atena se-ntoarse *cu graiuri ce zboară*" (pag. 76).

„Viaţa şi-*nverşunul* lui ar fi fost..." (pag. 76).

„Dar mi-este tata pornit şi *cugetă nenorocire*" (pag. 76).

A cugeta nenorocire ?

„Poarta cerească trosnind, pe loc se deschide *de sine*" (pag. 87).

De sine stătător se zice în româneşte, dar poarta se deschide *de la sine*.

„*Şi-o să le azvîrle* din cheină *pe ele*.
Le întîlni *înainte la poarta* riposului munte
Şi de la drum le opri şi le spuse porunca" (pag. 77).

Poate chiar d. A. Stern ar fi tradus cu *înaintea porţii* sau aşa ceva şi opri *din* drum, cum ar fi tradus „clocind gînduri rele" şi nu

„...*clocind* troienilor *cugete* rele" (pag. 9).

Iar

„Nu cumva ei să *să înluntre* în tihnă"...

să *să* ? Căci *înluntre* e, fireşte, construit după · să se îmbarce.

Iar la sfîrşitul cîntului :

„Stă luminoasă la mijloc şi *slobod de vînt* e văzduhul"...

Slobod de vînt ?!

Am vorbit de la început despre abuzul de provincialisme, de cuvinte scoase din locuţiuni, care invadează, prin pana d-lui Murnu, în limba românească. Ar trebui să cităm jumătate din cele cîteva mii de versuri ale traducerii. Ne mulţumim să cităm încă un procedeu caracteristic.

„Tocmai cum apele mării *pescoase*, bătute de vîntul

. . . .

Nu mai putea Agamemnon de inimă rea, şi *duiumul* Cutreiera poruncind strigacilor pristavi s-adune".

Credem însă că a spune despre mare că e *pescoasă* (bogată în peşte) e ca şi cum ai spune despre odaie că e pătoasă şi despre cîmp că e vitos. Pe urmă, un procedeu naiv de a îmbogăţi limba ; cuvîntul *duium* există într-o singură locuţiune : „Venea lumea cu duiumul". Venea mulţime mare, de acolo probabil că aşa venea, pe vremurile de robie turcească. Dar a lua un cuvînt mort, şi încă local, pentru a-l utiliza curent e fals ca artă. De ce nu atunci „Ahil paşa" ? Şi, pe urmă, ce mi-e, din punct de vedere naţional, că îmi combaţi un barbarism francez, cînd îmi impui unul turcesc. Şi acelaşi lucru se întîmplă şi acolo unde versul e obişnuit, în *Odiseea*, în care încă din primele pagini am găsit :

„Viteaz şi iscusit bărbatul care-ntr-o vreme
Nemernici amar de ani pe lume",

în care traducătorul dovedeşte că nu ştie ce înseamnă în româneşte nemernic.

Sau mai jos :

„Tosa, care-n fundul unei peşteri
Trăise cu Neptun *împreunată*".

În care nu ştii dacă acelaşi traducător a vrut să spună numai că „trăiau împreună" sau chiar „împreunată".

A cita mai departe însă e inutil.

Intenţia noastră a fost, fireşte, să dovedim cît de puţin cunosc limba românească tocmai cei care fac pe poliţiştii ei. Cît de puţin îi înţeleg spiritul, cît de puţin ştiu s-o folosească şi cît de puţin o preţuiesc atunci cînd îşi propun s-o „înfrumuseţeze" după gustul lor adesea echivoc.

Căci o limbă e literară, e frumoasă atunci cînd exprimă precis ceea ce vrea autorul. Asupra ei trec, în cazul acesta, toate calităţile de gîndire, sentiment, nuanţă în sensibilitate, tonalitate. Şi adevărul e că nu există cuvinte sinonime, desăvîrşit, pentru că nu există noţiuni identice, cuvinte care să poată fi înlocuite prin altele. Nu poţi înlocui *independenţa* prin *neatîrnare* (om independent, om neatîrnat). Nu există abuz de neologisme şi, fireşte, nici de arhaisme, atunci cînd fiecare cuvînt e propriu întrebuinţat. Dar s-ar părea că acesta e un adevăr incontestabil şi, cu toate acestea, azi mai mult decît oricînd, se vorbeşte de expresii poetice şi expresii prozaice. Dealtfel, vocabularul trebuie să corespundă totdeauna tonului general. Într-o piesă istorică, este exclus ca neologismul să-şi găsească vreo justificare, *dar e împotriva artei să eviţi neologismul într-o dramă modernă.* Nimic mai fals decît o scenă din viaţa la ţară presărată cu neologisme, dar nimic mai dezolant decît un poet de azi care nu le foloseşte. Căci neologismul a intrat în gîndirea şi în vorbirea obişnuită, el corespunde unor noţiuni care au îmbogăţit sufletul nostru. Sufletul românesc de azi e infinit mai bogat — orice s-ar zice — decît al unui cronicar din veacul al XVII-lea. E mai bogat ca nuanţe: cunoaşte *automobilul,* pe cînd ceilalţi rămîneau la *rădvan,* cunoaşte *ironia,* cînd ceilalţi se opreau la *bătaie de joc,* la *luarea la vale,* la *zeflemea,* cunoaşte *melancolia,* pe cînd ceilalţi erau numai *trişti,* cunoaşte *metafizică, sociologie, filologie, dialectică,* ceilalţi abia ştiau să scrie. Între doi amanţi de o egală pasiune, cît de interesant apare cel de azi şi cît de obişnuit celălalt. Ei bine, dacă amantul de azi e şi poet, ar fi o aberaţie să i se impuie în locul vieţii lui interioare, complexe şi profunde, uşor ironice, limbajul artificial al unei limbi rurale. Căci, între limba românească şi „limba literară", e tot atîta depărtare cît între sculptura lui Han şi „arta" d-lui Brumărescu, între „Foaie verde firul ierbii" şi „Du-te, dor, la badea în sîn", cît între un flăcău de munte şi cutare magistrat îmbrăcat în costum naţional şi cu opinci la bal mascat.

(Revista română, iulie 1924, nr. 2, p. 3—16).

Este interesant de remarcat că debuturile a doi dintre viitorii preopinenţi ai lui Tudor Vianu, anume, Iorgu Iordan şi Al. Graur, fixează şi ele, cam în aceiaşi ani, preocupările lor majore şi, vom vedea mai tîrziu, permanente. Iorgu Iordan în *Teoriile lingvistice ale lui K. Vossler* (*Arhiva,* 1924 extras) comentează favorabil, deşi cu unele rezerve, pe Vossler, ca şi pe Spitzer, în ceea ce priveşte interesul lor pentru expresivitate şi factor individual creator (explicate psihologic şi cultural) în limbă; principiul va fi amplu preluat personal în *Stilistica limbii române* şi în alte lucrări. Doi ani mai tîrziu, I. Iordan aplică însuşi sinteza vossleriană în *Lingvistică, filologie, istorie literară* (*Orpheus,* 1926). Filologia este baza studierii oricărui text. „Numai după ce s-a fixat textul unei opere oarecare de către filolog, numai atunci poate veni şi lingvistul ca să cerceteze limba acelui text şi istoricul literar ca să explice naşterea şi natura operei respective" (p. 11). I. Iordan arată apoi legăturile între aceste trei discipline. În Germania, dezvoltarea rapidă a filologiei a dus la anexarea istoriei literare, fapt criticat de Vossler. La francezi, slăbiciunile filologiei au permis o istorie literară mai impresionistă, ceea ce a trecut, „prin imitaţie", la români. Echilibrul ideal al disciplinelor există numai la Vossler (şi Croce). Al. Graur, în *Limba lui Creangă* (*Cuvîntul liber,* 16 februarie 1934), critică un articol cu acelaşi titlu al lui Gr. Scorpan, din *Buletin al Institutului de filologie română „Al. Philippide",* 1934, în care acesta pretindea „moldo-

venizarea" edițiilor Creangă; grija pentru o limbă literară ferită de excesul regionalismelor va apare mereu în intervențiile ulterioare ale lui Al. Graur De remarcat și orientarea metodologică diferită a celor trei: I. Iordan este interesat de filologie și stilistică în sens larg, Vianu se referă la Croce, în timp ce Al. Graur este interesat mai mult de lexicologie și cultivarea limbii.

Stilul

Este un fragment din *Estetica*, Buc., Fundația pentru literatură și artă, 1934, vol. I, p. 176—180.

Opinii și chiar formulări asemănătoare, în *Curs de metodologie literară*, 1944/1945 (stenografiat; B.A.R.), p. 168—170. Stilul este o categorie istorică, tipul este o categorie sistematică. „A gîndi o operă sub raport stilistic înseamnă două lucruri: a o gîndi în raport cu un creator care poate să fie individual ori colectiv și a o gîndi, simultan, în raport cu o durată de timp" (p. 169). Stilistica s-ar încadra în al șaptelea (și ultimul) demers posibil, cel aplicat viziunii și formei operei literare. Mai înainte cercetătorul trebuie să urmărească stabilirea textului, circumstanțele istorice ale apariției operei, izvoare, motive, subiect și atitudini ideologice ale scriitorului (enunțarea lor, la p. 29). Cf. și *Metoda de cercetare în istoria literară*, în *Limbă și literatură*, VI (1962), pentru o formulare definitivă.

Tot în 1934, Iorgu Iordan ține o lecție inaugurală la Facultatea de litere și filozofie din Iași, *Programul nostru*, care va fi publicată în volumul *Scrieri alese*, Editura Academiei, 1968, p. 179—188. Își propune atunci un program de lucru sintetic, în baza principiilor enunțate în articolul *Lingvistică, filologie, istorie literară* (1926) (cf. supra), definind conceptul de stil astfel: „Stilistica, așa cum o înțeleg mulți contemporani pe baza concepțiilor celor care o cultivă cu asiduitate (Bally, Spitzer, Winkler), este o disciplină strict lingvistică, străină deci de stilistica estetică sau retorică (studierea figurilor de stil și a celorlalte mijloace de exprimare care urmăresc anumite efecte). Concepută astfel, stilistica este o introducere la sintaxă, o fază premergătoare acesteia, un fenomen stilistic devine sintactic după ce se gramaticalizează, adică după ce-și pierde frăgezimea, expresivitatea și spontaneitatea, produse ale afectului și ale fanteziei. De aceea metoda stilistică este psihologică, nu gramaticală. Ca să înțelegi o inovație stilistică, trebuie să-ți dai bine seama de starea sufletească a celui care a produs-o, întocmai cum la studierea unei opere literare este necesar să se transpui în sufletul autorului." Deși pornind din aceleași surse (Vossler, Spitzer, Croce etc.), filologul Iordan devansează, în anii '30, pe esteticianul Vianu, definind, însă, stilul aproximativ la fel cu acesta din urmă, în anii '40, ai „convertirii" sale lingvistice.

Stil și destin

Publicat în *Revista Fundațiilor regale*, IV, nr. 2, februarie 1937, p. 281—291 și în *Studii de filozofie și estetică*, Editura Casei Școalelor, Buc., 1939, p. 37—49. Pentru delimitarea noțiunilor de „stil" și „destin" la Tudor Vianu, în raport cu Nietzsche și Spengler, vezi *Postfața*, în volumul al V-lea.

Paradoxul poeziei

Apărut în *Gîndirea*, XVII, nr. 3, martie 1938, p. 132—134. Republicat în *Studii de filozofie și estetică*, București, 1939, p. 155—164.

Dubla intenție a limbajului și problema stilului

Publicat în volumul *Arta prozatorilor români*, Buc., Editura contemporană, 1941. Republicat în *Despre stil și artă literară*, Buc., Ed. Tineretului, 1965 și în *Studii de stilistică*, Buc., Ed. Didactică, 1968. Articolul abordează o problemă teoretică — tranziti-

vitatea și expresivitatea limbajului — care este premisa oricărui demers stilistic. În *Arta prozatorilor români*, articolul „dublează" prefața propriu-zisă a volumului și de aceea el poate fi luat în considerație independent (cf. și celelalte ediții amintite). În ediția de față, *Dubla intenție...* este publicat în secțiunea teoretică pentru că este prima atestare a deplasării atenției lui Tudor Vianu în ceea ce privește conceptul de „stil" de la o abordare estetică și general lingvistică (ce este „limba literară"), la o abordare stilistică în sens (atunci) modern, adică la o cercetare lingvistică a expresivității limbajului. Volumul *Arta prozatorilor români*, inclusiv prefața, este publicat în secțiunea dedicată stilisticii autorilor. De comparat articolul de față cu formularea acelorași probleme în *Cursul de stilistică* (v. *Addenda* ediției); cf. și notele referitoare la acest curs.

Limba poetică

Apărut în *Cum vorbim*, II, nr. 3, martie 1950, p. 8—10.

După debutul din 1924, este prima oară cînd Tudor Vianu revine la conceptul de limbă literară. Articolul de față marchează începutul unei serii de studii, în anii '50, care aveau să explice, în mijlocul unui interes general (precedîndu-l, însă, cu patru ani), noțiunile fundamentale ale limbii literare și ale stilului, ca și ale cercetării lor.

Articolul *Bogăție și transparență*, apărut în *Contemporanul*, 7 mai 1954 și republicat în *Probleme de stil și artă literară*, p. 170—177, este, din acest punct de vedere, caracteristic. El face parte dintr-o lungă dezbatere publicată în coloanele *Contemporanului*. Începutul îi aparține lui Camil Petrescu: *Cum am scris romanul „Un om între oameni"* (interviu), apărut în 16 aprilie 1954. El apără limbajul personajelor sale pe baza diferenței între limba scrisă și limba vorbită a unui popor în toate epocile istorice. „Poporul român n-a vorbit în trecut așa cum se crede în general, adică n-a vorbit nici limba bisericească, nici limba cronicilor, nici limba scriitorilor contemporani din epoca respectivă. El a vorbit și în 1500 limba pe care o vorbește azi, mai puțin termenii noi introduși." În același număr, Eusebiu Camilar, în articolul *Recitind „Amintirile" sau despre cuc și privighetoare*, elogiază o limbă literară bogată, ca cea a lui Creangă și mai ales a poporului. În alte articole se remarcă două tendințe în limba literară, spre „sobrietate" sau spre „exuberanță", prima ilustrată, printre alții, de Stendhal, a doua de Shakespeare. În acest punct se înscrie articolul lui Vianu *Bogăție și transparență* (7 mai 1954) pentru a „legitima" teoretic ambele tendințe și pentru a arăta că, practic, ele nu sînt atît de opuse pe cît apar: „Există scriitori care manifestă tendința spre exuberanță, și alții — spre sobrietatea lingvistică. Unii folosesc cuvinte numeroase și rare, alții se mulțumesc cu vorbe mai puține, dar transparente, încît cititorul nu se oprește în fața cuvintelor, ci trece cu ușurință dincolo de ele, pînă la adevărul oamenilor, al înfățișărilor și al evenimentelor exprimate. Shakespeare și Balzac au arătat abundență lingvistică. Stendhal și Maupassant, Tolstoi și Cehov au fost sobri. Caragiale e cristalin, ca și Eminescu. Nimeni nu poate spune, deci, cum trebuie să vorbească scriitorii pentru a obține efectele lor literare. Fiecare din aceștia va utiliza limba corespunzătoare tipului său estetic." În 14 mai 1954, Cezar Petrescu (*Eterna problemă a limbii literare*) începe prin a cita opiniile lui Gorki și ale lui Fedin despre limba literară pentru că „era nevoie, pentru a înlătura dintru început excesul de zel al unor vajnici campioni din publicistica noastră, care, sub cuvînt că apără realismul socialist de pernicioase contaminări și confuzii, strîmtează orizontul discuțiilor, le aduc la un monoton tip lozincard". Citează și el scriitori români care pot exemplifica cele două tendințe formulate de Vianu: „Deși fără bogăție și fără transparență, cu un lexic de 2000 de cuvinte opace și fruste, Liviu Rebreanu a scris măcar două romane sociale de o importanță covîrșitoare — *Răscoala* și *Ion*, iar unul de o subtilă ana-

liză — *Pădurea spînzuraților...*" Idealul este „supunerea la obiect", cu model Sadoveanu, sau Caragiale, care scrie într-o limbă *Momentele* și în altă limbă *La hanul lui Mînjoală*. În acest moment (21 mai 1954) intervine Iorgu Iordan *(Despre unele aspecte ale problemei limbii literare)*, singurul lingvist propriu-zis participant la această dezbatere între scriitori (Vianu însuși intervine ca stilistician și ca om de litere, nu ca lingvist). Iordan începe prin a se declara satisfăcut de prezența scriitorilor la o atare discuție, ignorată de ei pînă acum (în dezbateri din anii următori, I. Iordan va deplînge regulat lipsa de interes a scriitorilor pentru această problemă teoretică), și amintește de o discuție pe aceleași teme la Academie, în ianuarie 1954, care nu a ajuns însă la marele public. I. Iordan clarifică acum cîteva probleme, printre care aceea că limba literară nu se poate identifica cu limba literaturii artistice. Apoi remarcă : „Este incontestabil că astăzi se scrie la noi infinit mai bine decît în vremea regimului burghezo-moșieresc. Cu toate acestea, nu putem afirma că am ajuns la nivelul dorit chiar de către scriitori cu pretenții să zicem normale. Se mai strecoară greșeli de limbă de tot felul în opere literare, științifice, ideologice etc. Exemple sînt excesul de regionalisme la L. Fulga și la I. Istrate și excesul de neologisme în *Bietul Ioanide* de G. Călinescu. Cere deci o rubrică de cultivare a limbii, „care constituie în Uniunea Sovietică o preocupare permanentă", la *Contemporanul* și *Gazeta literară*. În continuare discuția pierde treptat din interes. Al. Philippide (11 iunie 1954) repetă avertismentul împotriva excesului de regionalisme, Radu Cosașu (18 iunie) atacă pe Andrei Băleanu (28 mai) pentru că acesta nu dăduse atenție individualizării, în procesul de creație, personalității scriitorului. Oferă apoi această definiție : „Prin stil, teoria literară înțelege ansamblul unitar al particularităților referitoare la conținutul de idei și la realizarea artistică, particularități întîlnite de-a lungul creației unui scriitor. Stilul îmbrățișează toate particularitățile — de la temă la cuvînt — din domeniul

formei și din domeniul conținutului operei respective." Concluziile dezbaterii, publicate fără semnătură în 23 iulie 1954, remarcă o anumită clarificare a noțiunilor, datorită lui I. Iordan, dar și faptul că „n-a reieșit clar obiectivul discuției" (!). Prin „stil" se înțelege, practic, tot ce este „specific" unui scriitor, la toate nivelele de semnificație ale operei, limbajul fiind numai un compartiment al stilului său. Despre Vianu, pe lîngă aprecieri generale, se remarcă faptul că ar fi neglijat „legătura dintre limbă și gîndire". De exemplu : „Profesorul Tudor Vianu, deși observă just că «conținutul de idei, de senzații și de emoții determină faptul uneltei lingvistice a scriitorului», nu ia atitudine împotriva tendinței de a folosi cuvîntul rar numai pentru el însuși. Astfel, referindu-se la exemplul poetului decadent Al. Obedenaru, profesorul Tudor Vianu neglijează faptul că formalismul nu se reduce doar la excentricități lingvistice, că aceste excentricități sînt dictate de un anumit conținut de idei, de un anumit mod vicios de a gîndi."

În anii următori, scriitorii nu vor mai interveni niciodată în dezbaterile privitoare la limba literară. Aceasta, din 1954, a relevat, din păcate, incapacitatea participanților, cu excepția lui Iordan și a lui Vianu, de-a depăși preferințele personale și de-a formula idei generale. Cînd s-a încercat (Radu Cosașu), s-au oferit „definiții" prea vagi și simpliste pentru a fi teoretic semnificative. Intervențiile lui Iordan și Vianu, indiferent de valoarea lor, arată însă că o dezbatere serioasă asupra stilului nu se poate face numai pe intuiții, ci că ea necesită argumente, deci competență științifică, și că aceasta nu poate fi decît lingvistică. În fond, singura concluzie — neformulată — a dezbaterii din *Contemporanul*, 1954, a fost că problemele stilisticii trebuiesc „abandonate", volens-nolens, lingviștilor, ori stilisticienilor de formație lingvistică, scriitorii și criticii literari neputînd rezista concurenței. Rezultatul a fost că, transformînd inferioritatea în complex de superioritate, criticii literari „propriu-ziși", ca și scriitorii, nu s-au

mai interesat niciodată de o cercetare socotită, brusc, pedantă, inutilă, chiţibuşară. Schimbarea de forţe în domeniul stilisticii va însemna, în anii următori, o „acaparare“ a acesteia de către lingvişti, mai exact o polemică permanentă între Al. Graur, pe de o parte, I. Iordan şi Al. Rosetti pe de altă parte (cu propriile lor fricţiuni), Tudor Vianu devenind treptat figura centrală, singurul om înzestrat cu dubla competenţă, lingvistică şi literară, necesară unui stilistician autentic. Propriul său efort va merge de aceea atît spre clarificarea teoretică a noţiunilor, cît şi spre demonstrarea practică a validităţii metodei (studii despre autori). Centrismul său va deveni o reuşită „în sine“, înconjurată de stima aliaţilor ca şi a adversarilor, dar va rămîne ignorată de lumea literară, obsedată, în continuare, de un impresionism critic de inspiraţie călinesciană.

I. Iordan, ca şi Tudor Vianu, se simte chemat să explice mai întîi ce este, cînd a apărut şi cum a evoluat limba literară română, în articolul *Despre „limba literară“*, publicat în *Studii şi cercetări de lingvistică*, 1954, nr. 1-2, p. 151-161 şi în articolul *Limba literară (privire generală)*, apărut în *Limba română*, 1954, nr. 6, p. 52-77 ; acest din urmă articol este lecţia inaugurală dintr-un ciclu organizat în noiembrie 1954 la Institutul de lingvistică din Bucureşti. Definiţia limbii literare : „unul din aspectele limbii întregului popor şi anume aspectul cel mai desăvîrşit, cel mai conform cu structura gramaticală, cu sistemul fonetic şi cu sistemul lexical al limbii întregului popor“. De pe acum se observă cantonarea hotărîtă în domeniul limbii literare, al stilisticii lingvistice (şi nu al stilisticii estetice ; cf. în vol. de faţă, nota, p. 667, la *Cursul de stilistică*), prin care I. Iordan continuă cercetarea din *Stilistica limbii române*, spre deosebire de Tudor Vianu, care se va ocupa cu precădere de stilistica estetică, stilistica autorilor. Conceptele de lucru, obiectul analizat ca şi metodele de cercetare sînt numai aparent aceleaşi ; în fond ele diferă şi următorii ani vor vedea poziţiile lui Iordan şi Vianu diferenţiindu-se, în ciuda unor puncte permanent comune.

Influenţa demersului lingvistic, începută în anii '40, este în anii următori precumpănitoare ; analizele izolate ale acelor ani se întregesc într-un program complet şi armonios.

Din problemele limbii literare române a secolului al XIX-lea

Apărut în *Limba română*, III, nr. 4, iulie-august 1954, p. 45-58. Republicat în *Probleme de stil şi artă literară*, Buc., 1955, p. 178-198. Acest articol continuă şi amplifică interesul pentru problemele lexicale ale limbii literare din secolul al XIX-lea, vizibil în articolul precedent. Într-o serie de articole publicate în numerele din martie-iunie 1955 ale *Gazetei literare*, sub titlul *Despre unele probleme ale limbii literare*, Al. Rosetti urmăreşte mai amplu constituirea limbii literare în secolul trecut. De comparat articolul lui T. Vianu (ca şi cel al lui Al. Rosetti) cu programul şi conţinutul concret al publicaţiei *Contribuţii la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea* şi cu volumele *Istoriei limbii literare române*, publicate de Al. Rosetti, B. Cazacu şi L. Onu, împreună cu un grup de colaboratori.

Cercetarea stilului

Apărut în *Limba română*, IV, nr. 3, mai-iunie 1955, p. 40-57. Republicat în *Probleme de stil şi artă literară*, p. 199-224. Este studiul metodologic cel mai complet al lui Tudor Vianu, de abordare stilistică globală, sintetică, a operei literare. A fost conceput iniţial pentru o *Istorie a limbii literare române* redactată de Al. Rosetti, B. Cazacu şi L. Onu.

I. Iordan îşi continuă paralel articolele, în acelaşi spirit de stilistică filologică şi lingvistică, prin cîteva articole în *Gazeta literară* din 1955 În numărul din 17 februarie 1955, aminteşte de o comunicare a lui

Sadoveanu la Academie, despre limba literară, şi cere o rubrică la *Gazeta literară* pe această temă. Se înscrie însă doar Camilar (24 februarie 1955), care repetă poziţia sa din 1954 şi ironizează pe „specialiştii în mofturile graiului". I. Iordan răspunde indignat în 24 martie 1955. La 30 iunie 1955, tot I. Iordan relevă o consfătuire utilă de la Facultatea de Filologie, şi regretă, dezamăgit, dezinteresul lumii literare, în constrast cu interesul crescînd al lumii academice şi universitare pentru problemele limbii literare. Aceste articole, cu un caracter mai curînd polemic, nu aduc puncte de vedere teoretice noi, faţă de articolele, dealtfel foarte concludente, din 1954.

Studiul lui Vianu s-a bucurat de o amplă dare de seamă a lui L. Onu, în *Steaua*, 6 (1955), nr. 7 (iulie), p. 55-65. Publicăm un fragment:

„Prin «fapte de stil», T. Vianu înţelege elementele lingvistice care adaugă o notă individuală unei comunicări date [1].

După părerea noastră, sfera faptelor de stil este mult mai largă. Noi considerăm că fenomenele stilistice pe care le indică T. Vianu sînt fapte de stil de prim ordin. Am putea să conturăm sfera faptelor stilistice de prim ordin precizînd că e vorba de fenomene lingvistice ce adaugă o notă subiectivă unei comunicări obiective. Nota subiectivă poate avea uneori caracter individual (procedeele stilistice folosite de unii scriitori, sau în conversaţie etc.), alteori un caracter oarecum colectiv (unele procedee stilistice curente în creaţia populară orală: dativul etic, imperfectul dinamic etc.).

E adevărat că T. Vianu admite şi existenţa unor fapte de stil «dincolo de expresia individuală» (p. 206): aşa-zisele expresii «colorate» sau «pitoreşti» din limba populară şi din argouri, şi subliniază că acestea au un caracter colectiv, popular. După părerea noastră, însă, relaţiile dintre individual şi colectiv (sau popular) nu sînt văzute satisfăcător, iar concentrarea atenţiei numai asupra elementului individual poate fi interpretată ca o subestimare a celorlalte fenomene sau procedee stilistice. Nu se poate afirma, despre aceste expresii «colorate» sau «pitoreşti», că «şi-au pierdut cu totul semnificaţia lor stilistică» (id.). E discutabil dacă şi-o pierd. Faptul că o expresie individuală devine o expresie generală şi populară nu atrage după sine, totdeauna, neutralizarea ei sub raport stilistic. În orice caz, în exemplele date (*a întoarce capul cuiva, a bate cîmpii, a pune de mămăligă* etc.) avem expresii cu o puternică tonalitatea afectivă. De aceea nu putem împărtăşi părerea că aceste fapte de limbă «constituie un stadiu mijlociu, o etapă intermediară între expresie şi comunicare» (p. 206).

Despre faptele de limbă din celelalte stiluri ale vorbirii, în afara stilului literaturii artistice, autorul afirmă, în altă parte, că pot avea «note însoţitoare expresive» (p. 208), dar că ele sînt foarte învecinate cu comunicarea obiectivă.

După părerea noastră, «gramaticalizarea» sau neutralizarea unor expresii cu valoare stilistică (ca *oamenii se îmbulzesc* etc.) nu trebuie confundată cu răspîndirea sau generalizarea diferitelor fapte de stil în limba comună a poporului, deşi între aceste două procese adesea există o legătură.

Pe de altă parte, nu se poate contesta faptul că în formularea unei legi ştiinţifice, a unui articol de lege, a unui anunţ comercial etc. lipseşte aşa-numita «zonă stilistică» (vezi p. 200). E adevărat că lipseşte, de obicei, nota individuală. Dar o «zonă stilistică», o tonalitate stilistică, există. Un articol de lege îşi are stilul său, particularităţile sale stilistice, care se deosebesc de stilul sau de particularităţile stilistice ale unei poezii. Dar particularităţile stilistice ale unui articol de lege se pot preciza numai dacă avem în ve-

[1] La p. 199, se spune, cu referire la limba literară, că faptele de stil «sînt acele fapte de limbă care adaugă comunicării unei ştiri *expresia* reacţiunii individuale a autorului comunicării faţă de ştirea comunicată»; iar la p. 206 se generalizează: «Toate faptele de stil exprimă reacţii individuale, dar unele tind să se generalizeze, adică tind să-şi piardă treptat zona de note însoţitoare expresive şi să devină simple fapte de comunicare» (nota L. O.).

dere contextul, relativ mai dezvoltat, în care se încadrează el şi dacă avem în vedere formele multiple pe care le poate lua enunţarea aceluiaşi fapt.

În consecinţă, am putea spune — fără să confundăm limba cu stilul — că orice fapt de limbă este şi un fapt de stil, cu deosebirea că unele fenomene lingvistice sînt înzestrate cu o doză mai mare sau mai mică de subiectivitate şi îşi dezvăluie valoarea stilistică în propoziţie sau — cînd e vorba de procedee — în context, pe cînd altele se caracterizează tocmai prin obiectivitate, trăsătură stilistică ce poate fi sesizată îndeosebi în context, sau în comparaţie cu o enunţare subiectivă, afectivă, a aceluiaşi conţinut. Chiar şi caracterul obiectiv al unei enunţări şi ansamblul procedeelor de realizare a lui reprezintă deci o trăsătură stilistică.

Stilul unei enunţări se materializează, aşadar, prin ansamblul unor mijloace — particulare sau comune — de expresie, care se repetă într-un anumit fel, care variază într-un anumit fel, care alternează sau sînt dozate într-un anumit fel. Pe scurt: stilul unei enunţări se manifestă printr-un complex de mijloace lingvistice tipice şi specifice.

Aprecierea elementului individual, subiectiv, în stilul unei enunţări — natural, atunci cînd acest element există — este absolut necesară şi e un merit al direcţiei psihologice din secolul trecut şi din primele decenii ale secolului nostru că a atras atenţia asupra acestui element. Supraestimarea elementului individual, sau neglijarea celorlalte elemente, poate duce însă la estetismul crocean sau vosslerian, la denaturări subiectiviste şi idealiste ale bazelor înseşi ale stilisticii, ca şi ale criticii literare."

Măiestria stilistică

Este o introducere la volumul *Probleme de stil şi artă literară*, Buc., E.S.P.L.A., 1955, p. 5-10. El stîrneşte reacţia simplistă a lui M. Novicov, probabil iritat de revendicarea lui Tudor Vianu de a studia, pe calea stilisticii, ceea ce este specific artistic într-o

operă de artă. În *Note despre teoria şi critica literară*, publicate în *Gazeta literară* din 24 mai 1956, în legătură cu apropiatul congres al scriitorilor, Novicov critică pe „unii colegi" care imputaseră lui Tudor Vianu „identificarea conţinutului cu forma" şi găseşte, în schimb, o altă eroare, în ciuda „logicii strînse" a articolului în cauză: „Forma unei opere literare — spune prof. Vianu — este însuşi conţinutul ei *în ceea ce el cuprinde mai original* (sublinierea noastră, M. N.). Deci forma este un mod de manifestare a conţinutului... De aici rezultă că prof. Vianu reduce conţinutul creaţiei literare la suma de probleme şi idei oarecum comune şi altor moduri ale ideologiei, pretinzînd, în consecinţă, că ceea ce dă unei opere originalitate şi strălucire este forma ei. În această concluzie rezidă, cred eu, concesia făcută formalismului. Dealtfel, punctul de vedere citat nu e izolat sau întîmplător. Într-un fel sau altul domină tot articolul. Chiar de la început, autorul volumului impută noii critici literare că «se dovedea atentă numai la probleme de conţinut ale operei, la ideile şi tendinţele acestora» şi că această critică «atentă numai la acest cuprins de idei, nu vorbea despre compunerile poeţilor decît în felul în care ar fi făcut-o cu privire la analizele filozofilor, ale gîndirii politice şi sociale». Cîteva întrebări se impun. Oare originalitatea unei creaţii poetice constă doar în modul de exprimare a unei idei comune? Oare poetul nu este întotdeauna în primul rînd un cugetător şi, ca atare, originalitatea creaţiei sale nu rezidă oare, înainte de toate, în originalitatea ideilor? Nu există oare şi o specificitate a conţinutului în creaţia artistică să zicem literară? La aceste întrebări mă voi strădui să răspund în alt articol." Pe cît ştim, răspunsul lui M. Novicov la aceste întrebări n-a mai apărut

Stilistică literară şi lingvistică

Apărut în *Limba română*, V, nr. 2, martie-aprilie 1956, p. 8-25. Republicat în *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică*, Buc., 1957, p. 121 150

Acest studiu apare pe fundalul unei polemici brusc dramatizate de o intervenţie venită nu din partea unui scriitor ori teoretician literar, ci a unui lingvist, Al. Graur, care contestă legitimitatea stilisticii ca disciplină lingvistică şi o consideră ca aparţinînd exclusiv criticii literare. Situaţie ironică : după ce scriitorii consideraseră stilistica drept exclusiv lingvistică, un lingvist o consideră exclusiv literară. Ca orice demers interdisciplinar, stilistica este atacată din ambele laturi, fiecare disciplină „pasînd-o" celeilalte din acelaşi motiv : inaderenţa la obiectul ei specific. De fapt este vorba, în ambele cazuri, de o înţelegere conservatoare a obiectului şi obiectivelor ştiinţei respective. Studiul lui Tudor Vianu se bazează tocmai pe strategia reformulării obiectului, şi importanţa acestui studiu este de a fi consolidat achiziţiile teoretice ale contribuţiilor anterioare.

În primul articol, *Teoria şi practica în studiul limbii literare*, din *Gazeta literară* din 31 mai 1956, Graur reia toate problemele abordate şi de Iordan ori Vianu, mai înainte, oferind soluţii noi. În *Contemporanul* din 30 noiembrie 1956 (articolul *Cum se studiază limba literară)*, Al. Graur afirmă : „Bîntuie astăzi o adevărată epidemie de studii asupra limbii cutărui ori cutărui scriitor ; aceste studii duc în mod infailibil sau la simple repertorii de cuvinte şi forme gramaticale, sau la lucrări de critică literară. Contra celor din urmă n-aş avea nimic de obiectat, dacă nu s-ar pretinde că sînt de lingvistică. Contra celor dintîi am de obiectat că nu sînt studii de limbă literară, ci numai materiale, de multe ori de valoare discutabilă, pentru viitoare studii..." Pentru a studia limba unui scriitor, trebuie să ne interesăm în primul rînd de conţinutul operei, să cercetăm în ce măsură mijloacele lingvistice au fost folosite pentru a exprima în mod nou şi adecvat un conţinut interesant. Se înţelege că cercetarea aceasta poate să o ducă la capăt cu succes un critic literar mult mai bine decît un lingvist. În rest, se reproşează reducerea studiilor concrete la limba scriitorilor (dintr-un fel de cult al personalităţii !), greşita înţelegere a apariţiei şi dezvoltării limbii literare române şi, mai ales, nerelevanţa rezultatelor obţinute, aceleaşi, în mare, şi dacă ar fi fost întreprinse pe texte nonartistice... La aceste critici răspund, în două articole publicate la o zi diferenţă (!), Al. Rosetti şi I. Iordan. Primul, în articolul *Despre cercetarea limbii literare (Gazeta literară*, 13 decembrie 1956), remarcă, împotriva afirmaţiei lui Al. Graur, existenţa unor preocupări de limbă literară nonartistică în volumul I al *Contribuţiilor la istoria limbii literare în secolul al XIX-lea*, publicat sub redacţia lui Tudor Vianu, dar adaogă că preferinţa acordată limbii scriitorilor este firească : „marii scriitori nu creează limba literară, dar ei îi dau o formă aleasă şi personală". Iorgu Iordan, în *Despre studiul limbii literare*, publicat în *Contemporanul* din 14 decembrie 1956, se arată de acord cu cerinţa lui Al. Graur de-a se studia *toate* stilurile limbii literare, apoi adaogă : „Acad. Graur interzice lingviştilor să se ocupe de limba scriitorilor, al cărui studiu ar fi, după domnia-sa, de competenţa exclusivă a criticilor literari şi aceasta pentru că nu se poate cerceta modul de a se exprima al unui scriitor decît luînd în consideraţie şi conţinutul operei sale. Tov. Graur confundă «limba» cu «stilul» şi în acelaşi timp uită că, deocamdată, criticii noştri literari se opresc foarte din fugă asupra aspectului stilistic al autorilor studiaţi şi, cînd sînt ceva mai puţin grăbiţi, ei analizează numai aşa-zisele figuri de stil."

Articolul lui Vianu se înscrie în acest context polemic, tot ca o replică dată lui Al. Graur. Spre deosebire însă de Al. Rosetti şi I. Iordan, care utilizează argumente mai mult de istorie a limbii literare, T. Vianu, care nu era lingvist „practicant", utilizează mai mult argumente teoretice ; în plus, în timp ce, la primii doi, accentul cade pe obiectul de studiu : limba literară, la Vianu accentul cade pe metodă. Din acest ultim punct de vedere, poziţiile lui Vianu şi Iordan sînt divergente, de unde şi contra-argumentele primului la adresa afirmaţiilor din mai vechea *Stilistică a limbii române* (cf. infra cele

două articole despre I. Iordan). Sînt astfel definite acum în modul cel mai clar pozițiile teoretice ale celor trei autori. Al. Graur refuză, ca lingvist, studiul operei literare, T. Vianu, ca stilistician, îl preconizează, sinteză de abordare lingvistică și literară a unui text, iar I. Iordan ocupă o poziție intermediară, ca adevărat filolog. (Printre alți cercetători angajați în discuție, fără puncte de vedere teoretice noi, în ceea ce ne interesează, J. Byck; v. articole ale sale în *Gazeta literară*, numere din aprilie, mai, iunie 1956; o parte din ele reunite în volumul *Studii și articole*, București, Ed. Științifică, 1967. Vezi și B. Cazacu, *Despre cercetarea limbii și stilului scriitorilor*, în *Omagiu lui I. Iordan*, Buc., Ed. Academiei, 1958, p. 145-154 și în volumul propriu, *Studii de limbă literară*, Buc., E.S.P.L.A., 1960, p. 29—44).

În *Cum se studiază limba literară*, publicat în *Limbă și literatură*, vol. III, 1957 (articol republicat în ediția din 1960 a volumului *Studii de lingvistică generală*), Al. Graur răspunde, printre alții, și lui Tudor Vianu, în legătură cu *Stilistica literară și lingvistică*. Citez numai acest fragment semnificativ: „Ce trebuie să știe lingvistul și ce trebuie să știe criticul literar care studiază limba? Primul trebuie să cunoască toată tehnica lingvisticii, adică fonetica instrumentală, fonetica istorică, etimologia cuvintelor, formele înrudite din alte limbi etc. De toate acestea în general nu are nevoie literatul. Pe el îl interesează, în primul rînd, conținutul operei, iar în al doilea rînd i se cere să cunoască celelalte opere literare, anterioare, posterioare și contemporane scriitorului studiat, pentru a putea stabili în ce măsură acesta este original în mijloace de exprimare și în ce măsură a fost imitat de alții. După aceasta, tot ce are de făcut din punct de vedere al limbii este să confrunte conținutul cu felul cum este exprimat." Opiniile lui Al. Graur apar astfel aproape simetrice cu cele ale lui M. Novicov, amîndoi refuzînd, din motive complementare, legitimitatea stilisticii.

Herder și vîrstele limbii

Apărut în *Limba română*, VII, nr. 2, 1958, p. 9-19.
Sînt continuate preocupările de filozofia limbajului din *Simbolul lingvistic*.

Atitudinea stilistică

Apărut în *Steaua*, IX, nr. 6, iunie 1958, p. 76-79.
Republicat în *Jurnal*, Buc., E.P.L., 1961, p. 200-207.

Iorgu Iordan și stilistica

Apărut în *Limba română*, VII, nr. 5, 1958, p. 7-10.
Reluare a unor argumente din *Stilistica literară și lingvistică*.

[Iorgu Iordan]

Apărut în *Analele Academiei R.P.R.*, VIII, 1958, p. 458-462.
Cuvîntul a fost rostit la Facultatea de Filologie din București, cu prilejul împlinirii de către Iorgu Iordan a vîrstei de 70 de ani.

Cercetarea limbii literare și a stilului în perioada 1944—1959

Apărut în *Limba română*, VIII, nr. 4, 1959, p. 15-25.
Este ultimul studiu teoretic al lui T. Vianu, care încheie a doua parte a deceniului 1950—1960 pe un ton festiv, consacrînd disciplina științifică pe care o impuseseră articolele „de luptă" din prima parte a deceniului.

Ut pictura poesis

Publicat în *Omagiu lui George Oprescu*, Ed. Academiei, 1961, p. 567-571. Articolul reia idei și formulări din articolul *Admirație, formă, „gegonos" și „gignomenon"*, publicat în *Simetria*, 3, 1940—1941, p. 89-100, care discută probleme de estetică

FORME POETICE

Alegorie și simbol
(O contribuție istorică la înțelegerea raportului lor)

Publicat în *Studii de filozofie și estetică*, Buc., 1939, p. 113-131.

O formă poetică rară

Publicat în *Figuri și forme literare*, 1946, p. 183-189.

Problemele metaforei

Publicat în *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, 1957, p. 9-177.

Radu Enescu, în *Tribuna*, I (1957), nr. 44, 7 decembrie, p. 2, observă caracterul obiectiv și exact al cercetării lui T. Vianu și compară *Arta prozatorilor români* cu *Antike Kunst prosa* de Ed. Norden, iar dezvoltarea istorică a stilurilor, la Vianu, este opusă tipologiei anistorice din cărțile lui Wölfflin și F. Strich.

Savin Bratu recenzează volumul în *Gazeta literară*, 26 dec. 1957, p. 2, discutînd mai ales problemele filozofice implicate:

„Nu putem spune că lucrarea de bază a volumului, *Problemele metaforei*, este fundamentată marxist. Dealtfel, e și scrisă înainte ca marxismul să fi pătruns, ca azi, în universitățile noastre, determinînd cu claritate baza ideologică a activității științifice celei mai înalte. Dar putem spune că lucrarea lui Tudor Vianu, ca orice lucrare de responsabilă discutare a unui fenomen, se bazează pe un vast material obiectiv valabil, interpretat în spiritul raționalismului și al istorismului, astfel încît se integrează, ca o contribuție de seamă, gîndirii noastre contemporane. Fără să-și afirme explicit poziția ideologică, studiul acad. Tudor Vianu slujește punctul de vedere marxist, polemizînd implicit cu agnosticismul și cu idealismul în probleme importante, militînd pentru ideea imaginii artistice ca mijloc specific de cunoaștere."

După o trecere în revistă a funcțiilor metaforei, la T. Vianu, Savin Bratu conchide: „Erudit profund și fără ostentație, estetician lucid și fin analist al textelor literare, acad. T. Vianu ne-a dat, prin *Problemele metaforei*, un studiu valoros și o mărturie a puterii raționalismului, atît de propriu gîndirii contemporane celei mai înaintate".

Observații asupra metaforei poetice

Apărut în *Iașul literar*, XII (1961), nr. 10, p. 56-60. Textul reprezintă o comunicare la Congresul de poetică din Varșovia, august 1960.

Simbolul artistic

Publicat în *Postume*, E.L.U., 1966, p. 97—163.

Cf. prefața lui Vianu la acest studiu, pentru circumstanțele editării.

Capitolul al IV-lea, cu titlul *Simbolul lingvistic*, a apărut separat în *Revista Fundațiilor regale*, XIV, nr. 6, iunie 1947, p. 6-23. Orientarea lingvistică, începută prin 1940, tinde în acest articol spre semiotică, știința generală a semnului, sub influența lui Saussure. Aflat la limita dintre stilistică și lingvistică generală, articolul indică postulatele epistemologice pe care se sprijină stilistica, în concepția lui Tudor Vianu.

Textul a fost stabilit după dactilograma oferită de familia Vianu și nu după manuscrisul autograf al autorului, întrucît versiunea dactilografiată, ulterioară manuscrisului, este completă și mai elaborată.

Observații asupra refrenului

Publicat postum în *Studii de poetică și stilistică*, Buc., E.P.L., 1966, p. 9-28.

STILISTICA LIMBII LITERARE

Problema stilistică a imperfectului

Apărut în *Revista Fundaţiilor regale*, VII, nr. 3, martie 1940, p. 545-559.
Republicat în *Arta prozatorilor români*, Buc., 1941, p 397-415.

Mai-mult-ca-perfectul şi tehnica narațiunii

Apărut în *Revista Fundaţiilor regale*, VII, nr. 4, aprilie 1940, p. 86-99. Republicat în *Arta prozatorilor români*, p. 416-432. Articolul este semnalat de L. Voita în revista *Preocupări literare*, V, nr. 5, mai 1940. p. 319-320 ca „o contribuţie reală şi, am putea spune, nouă în preocupările stilistice la noi".

Prezentul etern în narațiunea istorică

Apărut în *Revista Fundaţiilor regale*, VII, nr. 5, mai 1940, p. 326-333. Republicat în *Arta prozatorilor români*, p. 433-442.

Structura timpului şi flexiunea verbală

Apărut în limba franceză în *Bulletin linguistique*, publié par Al. Rosetti, Copenhague-Mungsgaard — Bucureşti, XI (1943), p. 5-17.

Locuri comune, sinonime şi echivocuri

Apărut în *Revista Fundaţiilor regale*, XII, nr. 2, februarie 1945, p. 378-381. Republicat în *Figuri şi forme literare*, Buc., 1946, p. 177-182.

Fraze scurte şi fraze lungi

Publicat în *Probleme de stil şi artă literară*, 1955, p 164-169.

Contexte legate şi nelegate din punct de vedere stilistic

Apărut în *Limba română*, V, nr. 3, 1956, p 16-24
Republicat în *Problemele metaforei şi alte studii de estetică*, 1957, p. 151—165

Construcţii retorice, parataxe şi imagini succesive în poezie

Publicat în *Omagiu lui I. Iordan*, 1958, p. 889-893.

Etape din dezvoltarea artistică a limbii române

Publicat în *Limbă şi literatură*, vol. V, Buc., 1961, p. 7-25.

Caracterul foarte tehnic al articolelor din secţiunea *Stilistica limbii literare* explică de ce ele nu au înregistrat „ecouri" în presă.

ADDENDA

Curs de stilistică

Textul reprezintă stenograma lui V. Lipatti la un curs ţinut în 1942—1943 la Universitatea din Bucureşti. Un alt curs a fost *Evoluţia stilistică a prozei române*, cf. Dinu Pillat, în *Albatros*, I (1941), nr. 3-4 (aprilie), p. 6.

În aceeaşi perioadă, I. Iordan ţinea cursuri de stilistică la Universitatea din Iaşi. Rezultatul lor este *Stilistica limbii române*, Buc., Institutul de lingvistică română, 1944. Publicăm cîteva fragmente din *Introducere* (p. 11-12, 24, 26, 28) :

Introducere

Ca ramură a lingvisticii, stilistica există de puţină vreme. In mod obişnuit, şi nu numai pentru nespecialişti, această noţiune implică preocupări de natură estetică, în sensul curent al cuvîntului Singuri filo-

logii propriu-ziși (mai ales clasici) se interesau și continuă să se intereseze, în general, cu aceleași intenții, ca și criticii literari, de stilul operelor studiate de dînșii. Lingviștilor „stilistica“ le era necunoscută, fiindca nu avea (sau părea că nu are) nici o legătură cu disciplina lor.

Astăzi termenul acesta apare aproape tot așa de des în cercetările lingvistice ca și în cele filologice, estetice sau critice. Dar accepția lui diferă esențial de la unele la celelalte. De aceea se impune din capul locului să delimităm sfera acestei noțiuni, după domeniul de activitate în care o găsim utilizată. Precizarea este cu atît mai necesară, cu cît, afară de foarte puține excepții, toți oamenii, indiferent de ocupație și de preocupări, înțeleg prin stilistică numai stilistica estetică (sau retorică, cum i s-ar mai putea spune, fără vreo nuanță peiorativă).

Deoarece acest sens este mai cunoscut, ca să nu zic singurul cunoscut, se cuvine să încep discuția cu el. *Stilistica estetică însemnează studiul stilului, adică studiul tuturor mijloacelor lingvistice folosite de un scriitor (sau orator), pentru a obține anumite efecte de ordin artistic.* Aceste mijloace sînt, în principiu, identice la toți scriitorii de aceeași limbă: oricum ar proceda ei, materialul lingvistic, considerat în sine, nu diferă de la unul la altul, întrucît el este impus de colectivitatea subiectelor vorbitoare, căreia aparțin scriitorii înșiși. Dar modul cum utilizează ei acest material comun tuturora constituie o caracteristică a fiecăruia, fiind în funcțiune de personalitatea lor morală, de reacții sufletești, de împrejurările exterioare care-i influențează etc. De aceea s t i l u l e s t e s t r i c t i n d i v i d u a l, în sensul că variază și de la om la om, dar și de la o situație la alta, adică, în cazul scriitorilor, de la o operă la alta, după momentul psihologic. Constatarea este un lucru banal astăzi și a fost formulată de Buffon în celebra-i definiție: *Le style c'est l'homme même.*

Stilul diferă de la un scriitor la altul, nu numai pentru că fiecare are o personalitate a lui proprie, fatal deosebită de a celorlalți, ci și pentru că, în

general, v r e a să se deosebească. Din mulțimea de cuvinte, expresii, construcții pe care i le oferă limba sa maternă, scriitorul a l e g e pe cele mai potrivite cu stările-i sufletești și, mai ales, cu intențiile sale artistice. Astfel *stilul este, într-o largă măsură, un produs voit, căutat, artificial.*[1] Căci opera literară urmărește nu numai descărcarea sufletului copleșit de emoție, ci și anumite efecte estetice, a căror realizare se obține, între altele, cu ajutorul stilului.

Stilistica, așa cum o concep criticii și esteții literari, se ocupă, în general, numai de mijloacele expresive care diferă de la un scriitor la altul, de ceea ce este sau pare a fi individual, adică nou, la fiecare. De obicei sînt considerate ca satisfăcînd nevoile estetice așa-numitele *figuri de stil.* Restul materialului lingvistic, chiar cînd reprezintă și el mijloace stilistice propriu-zise, este lăsat adesea la o parte, întrucît seamănă sau pare că seamănă la toți scriitorii și, în consecință, nu poate servi pentru caracterizarea personalității fiecăruia.

Stilistica estetică are de obiect numai *limba scrisă,* lucru firesc, dacă nu uităm că operele literare (chiar cele populare) sînt fixate totdeauna în scris sau, cel puțin, numai sub acest aspect pot fi studiate de cei interesați.[2] Intervine însă și altceva, în legătură cu concepția expusă aici: figuri de stil și alte artificii stilistice limba vorbită nu cunoaște (afară de cazul cînd opera în discuție este un discurs, deși chiar în această ipoteză oratorul procedează la fel cu scriitorul, căci și el „alege“ cuvintele și expresiile care i se par mai potrivite cu intențiile sale retorice).

[1] În sensul etimologic, deci favorabil, al cuvîntului. Orice artă implică o doză de artificiu, adică de meșteșug, care-i produsul muncii, al exercițiului de orice clipă, așadar al voinței (nota I. I.).

[2] Aceasta, din punct de vedere oarecum material, referindu-ne la înțelesul curent al termenilor „scris“ și „vorbit“. Altfel, cum vom constata mai încolo, limba scrisă utilizează numeroase procedee de-ale limbii vorbite (nota I. I.).

Stilistica lingvistică diferă fundamentul de cea estetică. [1] Fiind o ramură a lingvisticii, obiectul ei de cercetare îl constituie l i m b a, nu stilul, așadar mijloacele de expresie ale întregii colectivități vorbitoare, nu ale unui singur individ sau ale unei singure opere. Afară de asta, ea studiază t o t materialul lingvistic existent la un moment dat, nu numai particularitățile care urmăresc efecte artistice. Dimpotrivă, pe acestea lingviștii le lasă, obișnuit, la o parte. [2]

Deoarece stilistica lingvistică este, în mare parte, creația lui Charles Bally [3], profesor onorar al Universității din Geneva, este firesc să pornim de la afirmațiile lui, atunci cînd vrem s-o definim. După Bally, *stilistica se ocupă cu studiul mijloacelor de expresie ale vorbirei unei comunități lingvistice din punctul de vedere al conținutului lor afectiv.* [4] [...]

Dintre lingviștii care au contribuit la întemeierea și progresul stilisticii am pomenit mereu aproape numai de Bally. Deși partea lui de contribuție întrece pe a altora (să nu uităm că el precede pe toți ceilalți), nu putem neglija, în această privire generală, pe acela care, înțelegînd, din capul locului, valoarea

[1] Acesteia i-am putea spune, mai propriu pentru trebuințele noastre, s t u d i u l sau ș t i i n ț a s t i l u l u i nota I. I.).

[2] Vezi cele spuse mai încolo (nota I. I.).

[3] Să se compare lucrările lui principale : *Précis de stylistique*, Genève, 1905 ; *Traté de stylistique française*, 2 volume, Heidelberg, 1909 (ed. II, 1919—1921) ; *Le langage et la vie*, Genève-Heidelberg, 1913 (ed. II, Paris, 1926 ; ed. III, Paris, 1935). Informații bibliografice despre activitatea științifică a acestui savant se pot găsi la Iorgu Iordan, *Introducere în studiul limbilor romanice*, Iași, 1932, p. 365 urm. (cf. și ediția engleză, *An Introduction to Romance Linguistics*, London, 1937, p. 314 urm.) (nota I. I.).

[4] *„La stylistique étudie donc les faits d'expression du langage au point de vue de leur contenu affectif, c'est-à dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité" (Traité de stylistique française*, I, p. 16) (nota I. I.)

disciplinei imaginate de savantul genevez, au căutat s-o sprijine și s-o perfecționeze prin lucrări serioase și originale. [. .]

Bibliografia aproape completă a lucrărilor lui Spitzer am dat-o în *Introducerea* citata, p. 157 urm. Aici ne interesează numai cele strict lingvistice, și în special următoarele : *Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik*, Halle a. S., 1918 ; *Über einige Wörter der Liebessprache*, Leipzig, 1919 ; *Die Umschreibungen des Begriffes „Hunger" im Italienischen*, Halle a. S., 1921 ; *Beiträge zur romanischen Wortbildungslehre* (în colaborare cu E. Gamillscheg), Genève, 1921 ; *Italienische Umgangssprache*, Bonn-Leipzig, 1922 ; *Puxi. Eine kleine Studie zur Sprache einer Mutter*, Munchen, 1927 ; *Stilstudien*, 2 volume [1], München, 1928 ; *Romanische Stil-und Literaturstudien* [2], 2 volume, Marburrg a. L., 1931. [...]

Cercetări stilistice asupra limbii române, în sensul arătat pînă aici, nu avem. S-ar putea cita, cu titlu de curiozitate, voluminoasa lucrare a lui D. Caracostea, *Expresivitatea limbii române*, București, 1942, ale cărei preocupări sînt, principial vorbind, strict estetice. Este drept că autorul pornește adesea de la fapte lingvistice, încercînd să le interpreteze potrivit achizițiilor din ultimul timp ale disciplinei noastre, pe care formal pare a le cunoaște foarte bine, dar afirmațiile sale au fost respinse de lingviști. [3] Numeroase fenomene de ordin stilistic sînt înregistrate și analizate cu înțelegerea cuvenită de S. Pușcariu, *Limba română*, vol. I, București 1940, passim (mai ales în partea întîi).

[1] Intitulate, semnificativ, unul *Sprachstile*, celălalt *Stilsprachen* ; în primul se studiază particularități stilistice aparținînd limbilor comune, în al doilea, procedee caracteristice pentru anumiți scriitori, așadar fapte de stil (nota I. I.).

[2] Se ocupă mai ales de stil propriu-zis (nota I. I.).

[3] Cf. A. Rosetti, *Bulletin linguistique*, VI, p. 268 urm. și VIII, p. 166 urm. ; idem, *Despre expresivitatea sunetelor vorbite sau dilema d lui D. Caracostea*, București, 1941 ;. Eugen Seidel, *Bull. lingu.*, X, p. 131 urm. (nota I. I.)

INDICE DE NUME *

A

* Alcătuit de Nadia Lovinescu

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

[redacted]

S

Ş

T

U

V

W

X

Z

CUPRINS

STILISTICA LIMBII LITERARE

ADDENDA